

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



ARTE TÊXTIL CONTEMPORÂNEA E SUSTENTABILIDADE

Dora Iva Outerele Forja Rita

Orientador: Profprofessor Doutor Hugo Martins Gonçalves Ferrão

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de
Doutor em Belas-Artes na Especialidade de Pintura

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



ARTE TÊXTIL CONTEMPORÂNEA E SUSTENTABILIDADE

Dora Iva Outerelo Forja Rita

Orientador: Professor Doutor Hugo Martins Gonçalves Ferrão

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes
na especialidade de Pintura

Júri:

Presidente: Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira, Professor Associado e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Vogais: Professora Doutora Maria Manuela Lopes Cristóvão, Professora Associada da Escola de Artes da Universidade de Évora;

Professor Doutor Luís Herberto de Avelar Borges Ferreira Nunes, Professor Auxiliar da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior;

Professor Pintor João Manuel Rocha de Sousa, Professor Auxiliar Aposentado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;

Professor Doutor Hugo Martins Gonçalves Ferrão, Professor Associado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

2016

Agradeço ao meu pequeno/GRANDE núcleo familiar pela inquebrantável estima e constante apoio;

Agradeço ao meu orientador, professor doutor Hugo Ferrão, a amizade, a serenidade e compreensão, mas fundamentalmente os seus assertivos conselhos, o rigor e o treino a que me obrigou;

Agradeço ao saber e experiência da Dr^a Filomena Patrício que possibilitou o equilíbrio necessário para uma contextualização;

Agradeço ao Miguel Proença que me deu a mão no primeiro dia;

Agradeço a todos os que me deram alento e confiança e em quem me apoiei, aos meus amigos, aos autores que li, aos criadores das obras que analisei, a todos com quem debati, presencial ou mentalmente.

Desejo que esta investigação seja um ponto de partida para muitas outras e para muitos investigadores, e que, de alguma forma, seja um contributo para um mundo melhor e mais sustentável.

PREFÁCIO

O têxtil é uma evocação constante para o pintor. A Pintura, ao expandir-se, leva consigo essa inscrição. Do pelo dos pincéis, seja de origem animal ou vegetal, ao suporte da pintura, a natureza dos materiais é têxtil. É frequente falar-se em tela quando nos referimos a uma obra de pintura.

«TELA - A palavra, vinda do latim *tela,ae*, refere “fio, tecido, tela, teia, teia de aranha”, de “tela”. Quanto à utilização do termo “tela” (mesmo para o caso de televisor) é essencialmente contração de *texēla*, derivação de *texēre* “tecer, fazer tecido, entrelaçar”; comparativo divergente vulgar “teia”; (...) forma histórica século XV - telas, século XV *teas* - 1572 *tellas*. Trata-se de “tecido formado por fios” (de lã, seda, linho, ouro, etc.); “teia”, “trama”. Na área do vestuário (derivação por metonímia), é “peça de vestuário; roupa, traje, vestido”. Em anatomia geral (derivação por analogia), significa “membrana fina; rede, tecelagem”. Na indústria do papel (também derivação por analogia), é “parte essencial da mesa de fabricação da máquina de papel, constituída por uma tira sem-fim de malha metálica fina e delicada”. Em pintura, trata-se de “tecido especialmente preparado e preso a um chassi, sobre o qual se pintam quadros” ou (derivação por metonímia) “trabalho de pintura; pintura”».¹

Encontramos a mesma ideia subjacente quando a imagem é projetada:

«TELA DE PROJEÇÃO - em português deve-se dizer e escrever “ecrã”. Esta palavra, adaptada da palavra *écran*, originária da língua francesa, já entrou no vocabulário português sendo o sinónimo uma questão de purismo».²

«CANVAS (n.) Look up canvas at Dictionary.com “sturdy cloth made from hemp or flax,” mid-14c., from Anglo-French *canevaz*, Old North French *canevach*, Old French *chanevaz*, literally “made of hemp, hempen,” noun use of Vulgar Latin adjective *cannapaceus* “made of hemp,” from Latin *cannabis*, from Greek *kannabis* “hemp,” a Scythian or Thracian word (see *cannabis*). Latin adjectives in -aceus sometimes were made in Romanic languages into nouns of augmentative or pejorative force. Especially as a surface for oil paintings from c.1700; hence “an oil painting” (1764)».³

“Origin - Late Middle English: from Old Northern French *canevas*, based on Latin *cannabis* hemp, from Greek. More Definitions of canvas in English: (...) 1. A strong, coarse unbleached cloth made from hemp, flax, or a similar yarn, used to make items such as sails and tents and as a surface for oil painting: ‘the painting is oil on canvas’; (...) A variety of canvas with an open weave, used as a basis for tapestry and embroidery: ‘she sent her needle stabbing in and out of the canvas’ (...); [as modifier]: ‘a canvas bag’; You can smoke cannabis (late 18th century), or, more legally, make canvas out of its fibre. The versatile cannabis plant, also known as hemp (ultimately from the same root), gives its name to the fabric, as both come from Latin *cannabis*. To win a race or competition by a canvas is to win it very narrowly. The canvas here is the tapered front end of a racing boat, covered with canvas to keep water out. In the early 16th century the verb *canvass* meant ‘to toss someone

¹ AA.VV., *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 2003.

² *Idem*.

³ The Online Etymology Dictionary (Etymonline.com.) 05.<https://www.etymonline.com/index.php?term=canvas> (consultado em janeiro de 2015).

in a canvas sheet', as a punishment or as part of a game. Other early meanings included 'to beat' and 'to criticize severely'. This led on to the idea of discussing an issue, and then to proposing something for discussion. Finally, the word acquired the meaning 'to seek support', as in 'to canvass for votes' at an election."⁴

⁴ AA.VV. *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

RESUMO

Nesta investigação estuda-se a interação do têxtil com os mitos fundadores através da sua capacitação narrativa, facilitação introspectiva e plasticidade. O têxtil torna-se, assim, num veículo de cultura e poder muito eficaz.

O estudo das diversas especificações da arte têxtil, das suas geografias territoriais, sociológicas e ideológicas, revela a universalidade do fenómeno têxtil e dos seus diversos facetamentos, assim como a domesticidade do têxtil, a arte têxtil como terapêutica ou reivindicação, enquanto compreensão das psicodinâmicas têxteis no indivíduo e no coletivo.

As inter-relações da arte têxtil contemporânea e das novas tecnologias permitem perceber a importância de um espaço laboratorial e artístico da investigação atual, onde se intensificam dinâmicas interdisciplinares, equacionando criativamente legados antiquíssimos com os mais inovadores conhecimentos e tecnologias.

Através da análise das obras de artistas, conclui-se que a arte têxtil contemporânea está numa situação privilegiada para estabelecer articulações com a sustentabilidade – arte têxtil contemporânea e sustentabilidade – convergindo no sentido muito recente do conceito de sustentabilidade da arte (e da cultura em geral) para uma mudança de mentalidades, tendentes a sociedades mais justas, equilibradas e ecossustentáveis.

Palavras-chave

ARTE – TÊXTIL – SUSTENTABILIDADE – MITO – NOVAS TECNOLOGIAS
(TÊXTEIS)

ABSTRACT

In this research we study the interaction of the textile in the founding myths, narrative training and facilitation introspective and its plasticity as a vehicle of power and culture.

The study of various specifications of textile art, its territorial, sociological and ideological geographies reveals the universality of the textile phenomenon and its various aspects. As the domesticity textiles, textile art as a therapeutic or social demand, allows the understanding of psychodynamic textile in the individual and in societies.

The interrelationships of contemporary textile art and new technologies shows the importance of a laboratory and artistic space of the current research which crosses dynamics of all areas of knowledge, equating creatively ancient legacy with the most innovative knowledge and technologies. By analyzing the artists works, it is concluded that contemporary textile art is in a privileged position to an articulation to sustainability – contemporary textile art and sustainability – converging in very recent sense of the concept of sustainability art (and culture in general) for a change in attitudes and mentality, tending to more fair, balanced and eco-sustainable societies at all levels.

Keywords

ART – TEXTILE – SUSTAINABILITY – MYTH – NEW TECHNOLOGIES (TEXTILE)

ÍNDICE GERAL

Prefácio	4
Resumo/Palavras-chave	7
<i>Abstract/Keywords</i>	8
Índice Geral	9

INTRODUÇÃO

1. Justificação	13
2. Objetivos	13
3. Descrição Detalhada	14
4. Metodologia	15
5. Âmbito da Investigação	16
6. Arte Têxtil	17
7. Estado da arte	
7.1. Sustentabilidade	18
7.2. Arte Têxtil Contemporânea	22
7.3. Especificidade do tempo atual	26
8. Arte e Sustentabilidade	29

I CAPÍTULO

Do Mito à Sua Constante Adaptação

1. Mito e narrativa	35
2. Têxtil como elemento de complexidade inter-relacional	42
3. Aproximação à complexidade histórica do têxtil e da tapeçaria	46
4. Expressão e comunicação no têxtil. O têxtil experiencial	82

II CAPÍTULO

Articulação Histórica do Têxtil e da Tapeçaria Contemporânea

1. A Tapeçaria Portuguesa num contexto europeu	95
2. Enquadramento e importância da Manufactura de Tapeçarias de Portalegre – – um caso paradigmático	101
3. Os grandes pioneiros da nova linguagem da Tapeçaria Contemporânea	117
4. Caracterização da atividade artística nacional (1960-2000)	129
5. Divulgação e abertura da Arte Têxtil Contemporânea	141

III CAPÍTULO

Transversalidade entre Sustentabilidade e Arte Têxtil Contemporânea

1. Têxtil doméstico – do conforto do ninho à guerrilha urbana	157
2. Do têxtil urbano à progressiva autonomização artística	162
3. Criação artística têxtil, instrumentos idêntico, novos suportes	166
4. Criação artística têxtil, novos instrumentos, técnicas e tecnologias	173
5. Novas perceções da tapeçaria tradicional	182
6. Os novos nomadismos têxteis passam pela investigação científica	189
7. Os cânones da sustentabilidade passam pela sensibilidade ao “Outro”	204

IV CAPÍTULO

Arte Têxtil Contemporânea e Sustentabilidade

Arte têxtil contemporânea e sustentabilidade. Protocolos de prova e consciência 211

1. A vida como sustentabilidade através do mito

- 1.1. Tangências ao interior do mito 213
- 1.2. A mulher, liberdade e sacralização. A cabeça e os restauros 217
- 1.3. A narrativa e o livro. As celas-teia das aranhas mitológicas 226

2. Uma pedagogia através da pictorialidade da linha

- 2.1. Os livros e as linhas da narrativa de Maria Lai 232
- 2.2. As fitas da união dos povos com a montanha 235
- 2.3. A linha inscrita – a sustentabilidade pela arte 237

3. Cidadania e sustentabilidade em Magdalena Abakanowicz

- 3.1. Os *Abakans* ou os protetores ancestrais 240
- 3.2. A constante marca têxtil e a impermanência dos materiais 243
- 3.3. A cidade, a arquitetura e o ambiente 247

4. Outra forma de consciencializar para a sustentabilidade

- 4.1. As formas, o não revelado, o pano e a corda 250
- 4.2. O projeto, o desenho e o sonho: uma forma de se perder
e de se reencontrar mundos 252
- 4.3. A paisagem e a cidade, o momento e “o acréscimo que fica” 259

5. O têxtil como ilha, um laboratório de transparências

- 5.1. As casas como ilhas transparentes 265
- 5.2. As *Capas-Pronomes* como ilhas falantes 272
- 5.3. A ilha como ecossistema em Ana Vieira 274

6. Sustentabilidade *in extremis*

- 6.1. O brilho da recolção 276
- 6.2. As mantas de sargaços 279
- 6.3. Um genuíno exercício de sustentabilidade 284

7. A roupa – vestígio de ecossistemas sociais

- 7.1. Um olhar abstrato, um jogo doméstico e a sustentabilidade 286
- 7.2. A estrutura modelar e a dinâmica das formas 289
- 7.3. Os despojos enquanto construção cívica 292

8. Da leveza do ar à construção do mundo através do têxtil

- 8.1. A transparência geométrica da estratificação da memória 298
- 8.2. O pensamento plástico e a comunicação têxtil em Do Ho Suh 303
- 8.3. Da casa ao mundo, do indivíduo ao coletivo 308

9. Arte têxtil como interface cultural

- 9.1. Das redes dos pescadores à leveza da obra 314
- 9.2. As auroras austrais ou nuvens suspensas 317
- 9.3. Redimensionamentos culturais 320

10. A demonstração da sustentabilidade do belo accidental	
10.1. A construção do acaso	324
10.2. O aparente encontro sem procura	326
10.3. O olhar descomprometido e a estética da utopia	328
11. Chiharu Shiota – A perda da batalha pela sustentabilidade	
11.1. A vingança de Aracné e o adormecimento dos tempos	332
11.2. O mito que se extravasou – a perda da consciência	337
11.3. A grande derrota e a sagração estética	340
12. A utopia empreendedora num planeta sustentável através da criatividade e da arte	
12.1. O prazer do conhecimento, de ser vivo, livre e de poder criar	344
12.2. A utopia da metodologia têxtil	346
12.3. As cidades voadoras e a vivência da realidade quântica	351
CONCLUSÃO	358
Posfácio	368

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia sobre Arte Têxtil	369
Bibliografia Geral	389
Bibliografia sobre Sustentabilidade	397
Filmes e Vídeos	405
WEB	406

ÍNDICES

Índice de Imagens	411
-------------------------	-----

ANEXOS

- ANEXO 1** *(Declaração de Joanesburgo), Cultural Diversity and Biodiversity for Sustainable Development, Conferência Mundial de Desenvolvimento Sustentável, UNESCO, Cimeira de Joanesburgo, 2002.*
- ANEXO 2** *Memorandum of Understanding for the implementation of a European Concerted Research Action designated as COST Action IS 1007: Investigating Cultural Sustainability, 2010.*
- ANEXO 3** BERNERS-LEE, Tim, e KAGAL, Lalana, *The Fractal Nature of the Semantic Web.*

- ANEXO 4** *Étude COAL – Art, Ecologie et Développement Durable I*, 2001.
- ANEXO 5** *Manifesto Tutzinger*, 2001.
- ANEXO 6** COUTO, Mia, “A Infinita Fiadeira”, *Livro de Contos – O Fio das Missangas*, Lisboa, Companhia das Letras, (1.^a ed., Caminho, 2003) 2009.
- ANEXO 7** *Manifesto ETN, A European Textile Network*, 1991.
- ANEXO 8** DELGADO-TRUNK, Catalina, OLIVAS, Arturo e GIBSON, Christopher, *Papel Picado: a Traditional mexican folk art*, Santa Fé, Novo México, Museum of International Folk Art, s.d.

INTRODUÇÃO

1. Justificação

Esta investigação inscreve-se no âmbito do doutoramento em Belas Artes, na especialidade de Pintura, e surge como necessidade de reflexão, num momento em que o trabalho produzido como artista plástica – pintora – se tem vindo a expandir, permitindo tomar consciência de outras matérias, outros contextos e outras realidades. Nesta prática o uso do têxtil tem sido uma constante, como matéria-prima e enquanto ordenador, começando a formar-se a perceção da existência de uma particular vocação da arte têxtil que adquiriu forte importância no desenvolvimento de interações sustentáveis.

Consequência do trabalho artístico realizado e necessário para o seu desenvolvimento, o têxtil torna-se o agente aglutinador de um pensamento criativo associado à sustentabilidade. Consideramos essencial desenvolver uma investigação orientada em torno do têxtil, que possibilite uma abordagem consequente da sua colocação em obra neste contexto, tentando perceber os fatores que operam na arte têxtil contemporânea, perspectivada em função da construção de comunidades humanas mais sustentáveis, e de que forma. Nomeadamente:

- a) A importância ontológica;
- b) As interações míticas;
- c) As dinâmicas formais e materiais;
- d) As atitudes conceptuais.

2. Objetivos

Para que estes fins sejam atingidos definiram-se diversos objetivos, condicionados e perspectivados em função do estado da arte, do conhecimento adquirido no trabalho e no estudo entretanto realizado da sua génese e da sua vivência, de acordo com as margens metodológicas da abordagem à obra de arte. Esses objetivos são os seguintes:

1 - Refletir sobre os fundamentos ontológicos do têxtil, redescobrimo-o na complexidade civilizacional através de mitos fundadores⁵, percebendo quais as suas

⁵ Quando referimos “mitos fundadores” entendemo-los como aqueles que trazem em si um sentido etiológico, onde subjaz a lógica geradora da existência de determinado empreendimento, seja ele a que nível for, engendrando as primeiras relações ordenadoras que vão sendo sempre

especificidades expressivas nas diversas vertentes culturais e artísticas;

2 - Entender quais os mecanismos transversais que influíram para a abertura da tapeçaria ao contexto estético e tecnológico da arte têxtil contemporânea;

3 - Investigar e contextualizar quais as especificidades conceituais, formais, processuais e tecnológicas que diferenciam e determinam a identidade da arte têxtil na atualidade;

4 - Compreender como se conjugam e interagem artisticamente na arte têxtil contemporânea os processos ancestrais da tecnologia têxtil;

5 - Recolher elementos (obras, processos, circunstâncias, sustentabilidade) que reflitam a permeabilidade e a adaptabilidade da arte têxtil contemporânea a diversos ecossistemas;

6 - Analisar elementos (obras, processos, circunstâncias) e identificar indicadores de que a arte têxtil contemporânea tem um posicionamento privilegiado face à sustentabilidade.

3. Descrição Detalhada

Inicia-se esta investigação pela compreensão de quanto o têxtil coexiste e estrutura a história do Homem, desde os mitos fundadores de diversos povos e culturas, até à capacidade inata de ser motivador de conjunturas civilizacionais através de narrativas matriciais.

Percebendo-se que foram têxteis os primeiros artefactos documentados, procede-se ao estudo dos seus vários percursos culturais para compreender a sua constante vitalidade e a sua vocação organizativa intrínseca – mental, física, afetiva, social, civilizacional, fundamentalmente através das suas dinâmicas mítica e comunicativa. Determinam-se diversos aspetos da sua dimensão de aglutinador social, com incursões à importância do objeto têxtil em determinadas circunstâncias, sejam funcionais, comunicativas, organizativas ou criativas, até identificar a sua aproximação clara à arte têxtil.

Esta matéria consta de um primeiro capítulo, sob o título *Do Mito à sua Constante Adaptação*, para num segundo, intitulado *Articulação Histórica do Têxtil e da Tapeçaria Contemporânea*, se desenvolverem questões relacionadas com o têxtil como tapete em todas as suas articulações – domésticas, narrativas, simbólicas, honoríficas, subjugantes e artísticas –, com enfoque na produção europeia e portuguesa. Aí se analisam também os mecanismos que levaram a uma abertura da tapeçaria à arte têxtil contemporânea e o substrato que dela aí permanece no que se refere à produção nacional entre 1960 e 2000.

recontextualizadas sincreticamente em função dos paradigmas dos tempos. Na Antiguidade os mitos fundadores eram o garante da ligação dos empreendimentos seculares aos divinos, estabelecendo a sua consagração e sentido estruturante.

Num terceiro capítulo, *Transversalidade entre Sustentabilidade e Arte Têxtil Contemporânea*, estudam-se as influências dos movimentos ambientalistas sobre o recente fenómeno do *Yarn Bombing*⁶ e das suas repercussões na produção artística têxtil contemporânea, principalmente no que diz respeito ao uso das tecnologias leves, das matérias-primas efémeras de índole interventiva, analisando-se, ainda, a eventualidade de este fenómeno transportar latente em si alguma consciencialização do fator “sustentabilidade”. Neste sentido, acompanham-se as propostas conceptuais, técnicas e “matéricas” de diversos autores, enunciando também (des)envolvimentos da obra artística em que seja evidente o entrosamento da herança remota do têxtil com a investigação científica.

Na quarta fase, correspondente ao IV capítulo, *Arte Têxtil Contemporânea e Sustentabilidade*, faz-se a análise da obra de um conjunto de artistas onde se equacionam as diversas possibilidades de procedimento no que se refere aos paradigmas da sustentabilidade na obra de arte têxtil contemporânea.

Este percurso através da arte têxtil permite verificar a sua situação privilegiada em relação a outras expressões artísticas, identificando muitos e distintos níveis e facetas no desempenho de uma ação determinante no desenvolvimento de comunidades mais sustentáveis.

4. Metodologia

Os meios tecnológicos atuais possibilitam que muitos domínios da investigação cruzem e comparem dados de áreas anteriormente inacessíveis ou impermeáveis entre si. Esta densidade de informação implica aprofundamentos e perspetivas mais abrangentes, assim como soluções ou conclusões mais assertivas. A metodologia apresenta-se mais complexa devido à necessidade de equacionar abordagens a disciplinas com processamentos e sistemas por vezes distintos.⁷

Do mesmo modo que na pintura, uma área artística que recorre a um universo pluridisciplinar com diversas metodologias, tendo de se aplicar diferentes modelos, também pluridisciplinares, a metodologia empregue nesta investigação identifica-se com um rizoma simultaneamente abrangente e preciso, com terminologias e procedimentos específicos,

⁶ O *Yarn Bombing*, ou *yarnbombing*, é um movimento urbano, iniciado já no segundo milénio, de intervenção efémera em espaços públicos para uma humanização da cidade, com pretensões artísticas, sociais e ambientais. Surpreende pelo insólito, pelo humor e pela utopia.

⁷ Considera-se esta diferenciação dos sistemas apenas aparente, pois havendo convergência referencial pela conjugação dos dados, aqueles deixam automaticamente de pertencer a universos distintos.

embora nunca perdendo de vista o objetivo principal da compreensão da arte têxtil contemporânea e das suas possíveis interações com a sustentabilidade, de forma a criar um *corpus* teórico através da apropriação de outras áreas disciplinares.

Nos dois primeiros capítulos recorre-se com mais frequência a metodologias do âmbito da história da arte, da antropologia, da sociologia e da psicologia da arte.

Os capítulos III e IV estão perspectivados no sentido do estudo da obra de arte em si, sendo que a metodologia aplicada entra no âmbito das disciplinas equacionadas na análise da obra de arte reveladoras do pensamento plástico e da sua linguagem, das tecnologias e dos materiais, assim como dos processos operativos e conceptuais dos autores, onde se podem colocar questões do âmbito da psicologia, da sociologia ou da estética.

O IV capítulo é pré-conclusivo, funcionando como um campo laboratorial do fundamento da conclusão subsequente, através da análise das obras de determinados autores contemporâneos de acordo com o seguinte procedimento metodológico:

- Decompondo e interpretando as obras e atitudes estéticas em determinados artistas, de forma a circunscrevê-las, ou não, dentro da criação da arte têxtil contemporânea;
- Articulando a ligação de padrões têxteis com os paradigmas contemporâneos nas obras;
- Modelizando a obra produzida por esses artistas contemporâneos, no sentido da inserção social da obra de arte têxtil, ao respeito pela sua matriz mito-cultural, salvaguardando valores de cidadania e sustentabilidade global, aptas para uma consciencialização desses valores.

5. Âmbito da Investigação

Embora nos capítulos I e II se recue na identificação das raízes mais antigas do têxtil e se efetuem incursões nos diversos âmbitos onde este se manifesta, dilatando-lhe os domínios e criando estratificações para posterior abordagem desse universo, a presente investigação não pretende estudar o têxtil nas suas vertentes históricas ou antropológicas.

Reiteradamente os artistas contemporâneos submetem a realização das suas obras a uma apropriação criativa dos processos e dos produtos industriais, muitas vezes tornando-se objeto incontornável quando se trata de obra de grande envergadura ou quando estas são realizadas para ar livre, sujeitas a grandes atritos e desgastes, como a maioria das obras de Christo &

Jeanne-Claude ou as intervenções em espaço público de Janet Echelman, mas a presente investigação não estuda o têxtil industrial nem nenhuma das áreas do *design* têxtil.

Ainda que se referenciem obras, procedimentos e autores cuja produção assenta na articulação com a investigação científica de outras áreas disciplinares, fazendo pontes entre a produção artística têxtil contemporânea e a experimentação científica de centros de investigação de referência, como no caso de Tomás Saraceno ou de Anna Dumitriu, o presente estudo não contempla o contexto da pesquisa sobre as novas tecnologias, como as nano tecnologias têxteis.

Também não é um trabalho no âmbito da ecologia nem de nenhuma outra ciência afim, nem pressupõe um conhecimento científico nessa área.

Esta investigação é do domínio da Pintura, nomeadamente da arte têxtil contemporânea. Será esse o seu objeto de pesquisa fundamental. Havendo o objetivo de perceber até que ponto a arte têxtil contemporânea está melhor situada numa perspetiva de produção artística para a sustentabilidade global, serão equacionados fatores relacionados com a sustentabilidade na criação artística têxtil contemporânea segundo parâmetros previamente estabelecidos.

6. Arte Têxtil

Aparentemente a arte têxtil parece situar-se numa zona muito específica, manifestando-se através da tapeçaria, como sua expressão maior, e em alguns artefactos mais ou menos considerados na área do artesanato utilitário ou da indústria.

Esta investigação pretende demonstrar que a arte têxtil transporta consigo ao longo de tempos imemoriais um legado substancial, sempre renovado, e que a sua zona de atuação é muitíssimo mais vasta do que num primeiro olhar se possa presumir.

O percurso da arte têxtil contemporânea não é diferente daquele que é seguido pelas artes plásticas em geral. A permeabilidade à inovação, possibilitada pelas novas matérias industriais e pelas tecnologias atuais, a par da abertura dos canais de informação e de comunicação multiculturais, facilitaram a sua manifestação com plena criatividade, desenvolvendo por vezes transferências complexas entre o têxtil utilitário, seja ele doméstico, científico ou simbólico, e a obra de arte.

Entende-se como arte têxtil toda a obra que se integra num território criativo dilatado

situado em torno da fenomenologia têxtil através de diversos mecanismos, que vão desde os conceptuais aos materiais, considerando, ainda, os construtivos e os temáticos.

Esta circunscrição pode eventualmente suscitar dúvidas em relação a algumas obras cuja inserção no âmbito da arte têxtil só depois de estudadas se poderá ou não defender.

7. Estado da arte

7.1 Sustentabilidade

A ideia de sustentabilidade é complexa, de ampla aplicabilidade e relativamente recente⁸. A percepção da necessidade de preservação do equilíbrio natural da vida no planeta a todos os níveis é consciencializada nos anos sessenta, apenas por uma minoria não institucional, tendo sido designada como utópica pelos mais céticos ou implicados com os interesses estabelecidos, especialmente do foro económico e político.

Durante cerca de duas décadas desenvolveram-se teorias, princípios e vontades que só posteriormente se começaram a tentar organizar em documentos capazes de comprometer os estados em termos de lei, manifestados em cumprimento de tabelas, cotas ou limites do uso dos recursos naturais e produção de energias, bens e detritos poluidores, índices demográficos e de instrução, distribuição equitativa dos bens de produção e do direito aos acessos básicos à vida e ao bem-estar.⁹

⁸ KAGAN, Sacha, *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*, Bielefeld, Verlag, 2011. *Idem*, *Toward Global (Environ)Mental Change, Transformative Art and Culture of Sustainability*, Berlim, Heinrich Böll Stiftung Foundation, 2012; CAPRA, Frijof, *As conexões ocultas. Ciência para uma vida sustentável*, São Paulo, Cultrix e Amana-Key, 2002. *Idem*, *A Teia da Vida*, São Paulo, Cultrix e Amana-Key, 1997. Nestas obras Frijof Capra (1939), físico teórico, desenvolve e explica a formulação científica dos sistemas da vida, de acordo com a teoria dos sistemas, defendendo a ideia de que a escola filosófica da ecologia profunda, poderia fornecer uma base filosófica, e até mesmo espiritual, para um novo paradigma científico da sustentabilidade (*Ecologia Profunda* é um conceito proposto em 1973 pelo norueguês Arne Næss [1912-2009], um conceito holístico que contraria o antropocentrismo e observa o todo tendo em consideração as suas partes e as diversas conexões entre si. Considera a Humanidade como mais um fio da teia da vida).

⁹ Já posteriormente à elaboração deste texto e pouco antes da conclusão desta investigação, em 12 de outubro de 2015, foi atribuído o prémio Nobel das Ciências Económicas de 2015 a Angus Stewart Deaton. Nascido na Escócia em 1945, com dupla nacionalidade, inglesa e norte-americana, formou-se em Cambridge e tem lecionado em várias universidades. A sua área de investigação é a microeconomia e os seus estudos focalizam-se nas sociedades de consumo *versus* pobreza, abordando com novas metodologias como é que no mundo podem coexistir sociedades ou grupos tão distantes ao nível do bem-estar. Nos seus estudos, metodologias e análises sobre as relações entre consumo e pobreza *versus* saúde e bem-estar, podemos subentender que o tema crucial do debate é o da sustentabilidade dos povos do mundo, assim como o estudo das causas do seu insucesso. Depois de lermos atentamente apenas um texto de revisão sobre a última obra de Deaton, apresentada por David Weil, da Brown University (Providence), consideramos importante esta referência por se tratar de um estudo que tem a ver precisamente com a onda de migração dos países pobres para os mais estruturados e apoiados socialmente, e do enorme desnível do bem-estar entre sociedades ou entre indivíduos de uma mesma sociedade. Deaton identifica causas, aplicando conceitos próximos dos da sustentabilidade, mas sem os referir diretamente como tal, nem abordando o papel que a obra de arte ou a criatividade podem desempenhar numa dinâmica que desencadeie novas perspetivas de consciência dos povos para uma optimização do funcionamento das instituições (causa identificada e solução apresentada pelo cientista), no caminho de um mundo sustentável. DEATON, Angus, *The Great Escape: Health, Wealth, and the Origins of Inequality*, Princeton, Princeton University Press, 2013. <http://www.scholar.princeton.edu/deaton> (consultado em outubro de 2015). Registamos alguns parágrafos da revisão da última obra de Deaton, realizada por David Weil, 2015, p. 113: “If causation running from income to health is modest, and if the same is true of causation running in the other direction (though Deaton pays much less attention to this second channel), then the observed correlation between health and wealth must be due to other factors. (...) The contemporaneous advance of income and health in the leading countries over the last several centuries (after millennia of stagnation) is

Estes processos continuam em andamento com visibilidade crescente por todo o mundo, com cada vez maior urgência, já não só para o ser humano, mas fundamentalmente para a biodiversidade, precisamente o que equilibra e suporta uma determinada ordem num sistema, neste sistema que conhecemos.

Na década de 1980, a Comissão Mundial para o Meio Ambiente e Desenvolvimento da Organização das Nações Unidas (ONU) definiu pela primeira vez o conceito de sustentabilidade. De acordo com esta organização, sustentabilidade é o desenvolvimento que dá respostas às necessidades do presente, sem comprometer a capacidade das gerações futuras darem respostas às suas próprias necessidades. Trata-se, portanto, da manutenção das sociedades humanas através da interação dos fatores económico, ambiental e social, ou seja, considerando apenas três pilares para a sustentabilidade.

Numa primeira fase, a noção de sustentabilidade aparece aliada à de crescimento de desenvolvimento, designada por “desenvolvimento sustentável”, mencionada assim em 1987 no *Relatório de Brundtland*¹⁰, onde é referida em relação ao uso sustentável dos recursos naturais, ideia muito em conformidade com o pensamento economicista de um crescimento vertical e constante, alheado da realidade dos povos e do seu bem-estar.

A cultura, como fator de sustentabilidade, é incluída em 2001, tendo sido determinante para que isso acontecesse o lançamento do livro do australiano Jon Hawkes, *The Fourth Pillar of Sustainability – Culture’s Essential Role in Public Planning*¹¹. Nesta obra o autor desenvolve o papel e a importância da cultura como autoridade fundamental, em si e em relação aos outros três fatores mencionados, para avaliar o passado, planear e estabelecer o futuro. A ideia recebeu o apoio de diversos especialistas, acabando por ser inserida oficialmente pela ONU como tema de discussão nas suas reuniões.¹²

explained largely by changes in knowledge. More specifically, productive knowledge and health knowledge advanced together, driven by the underlying advance of science and the spirit of experimentation (...) The natural suspect, and the one that Deaton points to, is the quality of institutions. Applying available knowledge to stop people from dying from diarrhea and lower respiratory infections requires a government that is responsive and accountable to all of its people, and that has the capacity to achieve its goals. The same institutional characteristics that make countries good at producing output make them good at organizing clean water and access to medical care. Thus, having started in a very different place—with germs and malnutrition, rather than with parliaments and contracts – Deaton’s book ends up making a powerful contribution to economists, evolving understanding of the importance of institutions. (...) Deaton’s conclusion that a well-functioning government is the actor that allows mankind to escape the state of misery.” WEIL, David “A Review of Angus Deaton’s The Great Escape: Health, Wealth, and the Origins of Inequality,” *Journal of Economic Literature*, vol. 53 n.º 1, março de 2015, pp. 102-114.

¹⁰ Relatório da Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento da ONU que identifica questões ambientais, propondo-as para a *Agenda 21* (1992), onde é sublinhado que os recursos naturais são limitados e, portanto, os países industrializados terão de reprimir o seu uso, sugerindo-se diversas iniciativas para que este abrandamento se implemente, entre elas um desenvolvimento sustentável, ponderado na necessidade de moderação do consumo dos recursos naturais pelos países industrializados.

¹¹ HAWKES, Jon, *The Fourth Pillar of Sustainability – Culture’s Essential Role in Public Planning*, Victoria, Common Ground Publishing Pty Ltd./Cultural Development Network, 2001.

¹² Desenvolvimento sustentável e cultura foram interrelacionados em muitos relatórios internacionais, como: Convenção para a Biodiversidade (1992); *From the Margins* (Conselho Europeu 1997); Tratado Europeu de Maastricht (1993); Tratado Europeu de Amsterdão (1997); Convenção de Salvaguarda do Património Imaterial (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura [UNESCO] 2001); Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO 2005); Agenda para a Cultura 21 (2004, 2009); Livro Verde sobre a Coesão Territorial (Comissão CE 2008); Década da Educação SD, 2005-2014 (UN/UNESCO); Cultura na Política de Desenvolvimento (Comissão CE 2006); e o Consenso Europeu sobre o Desenvolvimento (Parlamento Europeu, Conselho e Comissão Europeia, 2006).

Aos três pilares que suportavam a sustentabilidade – o da economia, o do ambiente e o social – acresceu um quarto, o da cultura, que frequentemente não é tido em linha de conta quando se discutem questões “diretamente” ligadas aos anteriores três pilares, o que de facto denota o desinvestimento na cultura “quando se trata de interesses sérios” e fundamentalmente o desconhecimento do que é e para que serve a cultura. Paralelamente aos esforços internacionais, o “desenvolvimento” sustentável vai continuar uma perspectiva da gestão de recursos, que muitas vezes, de uma forma velada, visa uma maior rentabilização dos mesmos, diminuindo a “pegada ecológica” mensurável, mas continuando a ignorar as diversas sinergias possíveis, principalmente aquelas de fundamento cultural que acabam por ser a maioria.

Por volta do ano 2000, a noção de sustentabilidade começa a autonomizar-se da ideia do “desenvolvimento sustentável”¹³ e a articular-se com os dados conjunturais preexistentes, criando sinergias na sua relação com a especificidade cultural, ambiental, económica e o contexto sociopolítico¹⁴. Surge, assim, uma sustentabilidade orgânica, polifacetada, transdisciplinar e transcultural, com diversos significados em continentes e sociedades diferentes, com dinâmicas também diferentes, umas mais transversais e outras ainda com necessidade de se desenvolverem verticalmente, mas, sobretudo, menos atenta aos interesses alheios às comunidades (ANEXO 1).¹⁵

A ecologia, a justiça social, a não violência e a democracia participativa estão inclusas nos princípios da sustentabilidade¹⁶. A fenomenologia da sustentabilidade inunda qualquer atividade humana, tornando-se evidente que todas as intervenções, tudo o que se cria, envolve questões ligadas à sustentabilidade (ou insustentabilidade, pelo que aqui é necessária grande capacidade de resiliência para inverter a situação)¹⁷. E, começando a ser claro que é necessário uma mudança de mentalidade global na abordagem ao mundo e no entendimento do que são e para que servem as sociedades humanas, a sustentabilidade começa a ser entendida como uma atitude individual coletiva que congrega energias, vontades e, sobretudo, consciências que

¹³ Como já foi referido, o conceito de desenvolvimento sustentável está mais direcionado para o progresso da economia e para o crescimento industrial. Mas, gradualmente, vai-se construindo uma ideia de sustentabilidade que contraria a do “crescimento sem fim”, uma ideia mais ampla e contextualizada, através da discussão global alargada a vários intervenientes fora da esfera política e dos interesses económicos, através dos relatórios analíticos internacionais e das conferências promovidas por organizações mundiais, passados a compromissos (ainda frágeis) mediante as respetivas declarações, como o *Relatório Mundial Sobre Cultura e Desenvolvimento* (sobre a diversidade criativa, 1995), a *Declaração de Estocolmo* (sobre o poder da cultura, 1998), da Conferência Intergovernamental Sobre Políticas Culturais Para o Desenvolvimento e a *Declaração de Joanesburgo* (2002), da *Conferência Mundial de Desenvolvimento Sustentável*.

¹⁴ PAUL, Christiane, “Sustainable Art Practices/Producing Art in the 21st Century”, *ARTPULSE MAGAZINE*. Também disponível em: <https://www.artpulsemagazine.com/sustainable-art-practices-producing-art-in-the-21st-century> (consultado em janeiro de 2015).

¹⁵ Apresentamos no ANEXO 1 o documento saído da cimeira de Joanesburgo em 2002, *Cultural Diversity and Biodiversity for Sustainable Development*, em que se assume que a diversidade cultural deve ser respeitada.

¹⁶ <https://www.sachakagan.wordpress.com/category/news/university/> (consultado em janeiro de 2015).

¹⁷ Num sentido convergente ao nosso, estas contradições são aprofundadas, circunstanciadas e tratadas com pormenor pelo investigador pintor Hugo Ferrão (1954), num artigo na revista *Fabrikart*, tema de conferência anterior, FERRÃO, Hugo, “Cibercultura e a Storytelling do Desenvolvimento Sustentável”, *Fabrikart, Arte, Tecnología, Industria, Sociedad, Sostenibilidad*, n.º 9, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2009/10, pp. 130-142.

possam ser agentes dessa mudança.

No seguimento do debate deste novo sentido dos procedimentos, surge a noção de arte sustentável que, de forma redutora, pode ser entendida como a arte que é produzida tendo em consideração a amplitude do seu impacto na receção e no relacionamento com o ambiente biofísico, social, económico, histórico e cultural.

Nos últimos anos tem-se assistido a uma atenção especial por parte das instituições oficiais para conteúdos culturais, como o património imaterial, colocando à disposição verbas comuns para identificar e promover ações nesse domínio (ANEXO 2).¹⁸

Embora a fronteira entre a ecologia e a evolução nem sempre seja clara, os ecologistas continuam a organizar-se em torno dos fatores bióticos e abióticos que influenciam o processo evolutivo. Frequentemente “evolução” contradiz “sustentabilidade” porque o desejável é o equilíbrio e, para isso acontecer, haverá que desbastar o necessário daquilo que ultrapassa a norma e acrescentar o que lhe for inferior, a fim de encontrar um padrão significativo.

Portanto, a tarefa de desencadear fenomenologias de sustentabilidade não se circunscreve aos movimentos ecologistas, nem unicamente ao meio ambiente natural, nem ao meio envolvente do ser, pois a sustentabilidade não é um sistema fechado ou utópico, sendo mais que tudo um processo dinâmico, envolvente e constante, tendente à consonância do ser com o todo, estando sempre implícito um equilíbrio ativo entre o ser e as diversas conjunturas da sua existência. A sustentabilidade é um processo que, sendo transversal a toda a sociedade e às instituições que a estruturam, é fundamentalmente uma tomada de consciência individual do ser coletivo que cada um é. É conjugar as partes com o todo – a parte que cada um de nós é com o interesse de um coletivo que ultrapassa o grupo e penetra no respeito pelos valores universais. Esta atitude de vida assenta numa ação constante de estar desperto, de ser crítico, de encontrar respostas criativas e integradas no dia-a-dia.

Os estudos e/ou trabalhos que estão a ser desenvolvidos são necessariamente transdisciplinares para que na sua transversalidade incluam nas ciências de ponta caminhos já trilhados anteriormente noutras áreas, muitas vezes de formas empíricas por sistemas tradicionais¹⁹, aplicando metodologias e pontos de vista diversificados. Esta atitude requer alguma humildade intelectual e cumplicidade cultural porque o que se pretende é a congregação de todos os vetores numa visão global sustentável e não contrariar qualquer um

¹⁸ Apresentamos no ANEXO 2 o documento da Cooperação Europeia em Ciência e Tecnologia que foi aprovado em 16 de dezembro de 2010, *Memorando de Entendimento para a Implementação de uma Ação Europeia Concertada de Investigação*, designada como Ação COST IS-1007, Investigação sobre Sustentabilidade Cultural, em relação à qual Portugal optou por não participar. Para esta ação foi estabelecido um fundo de 56 milhões de Euros.

¹⁹ No ano de 2014, foram admitidas em Portugal como práticas médicas hospitalares algumas técnicas milenares da medicina oriental, podendo ser aplicadas em alguns atos médicos paralelamente à medicina convencional. Aceitou-se o seu benefício clínico. Repare-se o quanto se perde(u) por falta de estudos que trabalhem com metodologias de cruzamento de dados.

desses princípios.

Estas abordagens do mundo, mais holísticas e menos facciosas, são formas de proporcionar contextos mais universais, pacificadores e inclusivos, sem que com isso se infrinja o rigor que se entende como norma, mas para que se confrontem e relacionem essas metodologias com outros procedimentos, outros protocolos, outras maneiras de entender e criar mundos.

A necessidade de respostas rápidas para a resolução dos problemas faz aumentar o perigo de esta mudança de paradigmas ser mal entendida pelos protagonistas e desencadear fatores paralelos não convergentes com a ideia de sustentabilidade, recorrendo-se a amparos em crenças ou nas inúmeras receitas “espirituais” que proliferam, apoios em tradições exógenas ou forjadas recentemente, ou mesmo retóricas políticas várias com interesses particulares velados, que desvirtuam, deturpam e fragilizam um caminho para uma sustentabilidade global.

As investigações em neurociências têm vindo a gerar novos olhares sobre a importância da criatividade, o que veio fomentar a inevitável ligação das artes com as ciências, dos criadores artísticos com os cientistas, passando a ser normal os centros de investigação de outras áreas do saber se abrirem para residências artísticas, serem permeáveis a receberem artistas em intercâmbio e estudo, ou formarem equipas de investigação mistas²⁰, num reencontro de uma das várias formas que a sustentabilidade tem.

7.2 Arte Têxtil Contemporânea

A marcante ligação das atividades têxteis com os mitos fundadores ou é ignorada, talvez até pela sua evidência, ou é frequentemente relegada para estudos antropológicos, filosóficos ou literários, raramente se fazendo uma ponte verdadeiramente implicada com a produção artística têxtil, especialmente no que concerne à arte têxtil contemporânea. A existência de estudos publicados sobre o têxtil e a arte, as suas dinâmicas, processos e resultados, são maioritariamente monográficos e históricos.²¹

²⁰ Em Portugal, entre outros organismos, anotamos o exemplo do Instituto de Tecnologia Química e Biológica (ITQB) que integra entre os seus técnicos investigadores/artistas. Entre eles, enquanto artista residente no Laboratório de Tecnologia Enzimática e Microbiana do ITQB, Marta de Menezes desenvolveu o projeto *Decon: Desconstrução, Descontaminação e Degradação*. Patrícia Noronha, artista residente, depois de ter apresentado os resultados de outros projetos entretanto realizados, desenvolve um novo projeto artístico no Laboratório de Microbiologia of Man-made Environments. Nuno Micaelo dedicou-se a um projeto sobre o estudo e a exploração de novos métodos de representação molecular numa perspetiva plástica, desenvolvendo novas técnicas e abordagens de interpretação das estruturas moleculares das proteínas e do ADN. O ITQB foi uma das entidades convidadas a participar no Programa Rede de Residências: Experimentação Arte/Ciência/Tecnologia, uma colaboração entre a Ciência Viva e o Instituto das Artes (IA)/Ministério da Cultura. <https://www.itqb.unl.pt/science-and-society/arte-e-ciencia> (consultado em janeiro de 2015).

²¹ Entre alguns estudos monográficos publicados em catálogos, refere-se, entre outros, os de: WILSON, 1979; THOMSON, 1980; HOMEGO, 1991; OGUIBE, 1993; OKEKE-AGULU, 1997; PICTON, 1998; HOUGHTON, 1998; e LAGEIRA e RUBIO, 2007.

A inclusão do têxtil na arte é complexa, principalmente por ser uma área onde alguns autores dimensionam o fenómeno em categorias limitadas apenas a determinadas tipologias, esquecendo-se das novas expressões artísticas, resultando contextos desproporcionais ou discordantes, para umas e outras. São raros os estudos mais abrangentes e comparativos da produção artística têxtil, que abarquem todos os enquadramentos da estética e da linguagem expressiva que lhes são próprias, refletindo a multiplicidade da produção tradicional assim como a diversidade conceptual da obra artística contemporânea. A maioria das investigações publicadas²² acompanha as metodologias da história da arte com as compartimentações reconhecidas, acabando por ser abordagens parcelares e específicas, enquadrando-se frequentemente em monografias de produções étnico-geográficas, tipologias processuais, autorais (estas relacionadas com uma determinada indústria manufatora ou catálogos de exposições individuais de artistas plásticos), ou espólios de museus e coleções particulares.

Outros estudos incidem sobre o âmbito do *design*, relacionando aplicações, padrões, diversos processos de estampagem, ou mesmo processos tecnológicos tradicionais aos mais inovadores possibilitados pelas novas tecnologias, e outros, ainda, visam o *design* de moda ou a história do traje através das diversas culturas. Sendo mais escassos e mais ensaísticos, encontramos estudos que relacionam a estrutura têxtil com a arquitetura ou a engenharia.

Na aplicação da tapeçaria manufaturada, nomeadamente da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, tornava-se visível a implementação de uma nova abordagem e incremento da produção artística. Este fator veio a contribuir, de alguma maneira, para a divulgação de uma cultura artística nacional mais atualizada, através da incorporação de cartões realizados por artistas plásticos contemporâneos como Júlio Pomar (1926), Maria Keil (1914-2013), Lima de Freitas (1927-1998), Vieira da Silva (1908-1992), entre muitos outros.

Observa-se, a partir dos anos setenta, o desenvolvimento de uma progressiva libertação das reproduções têxteis manufaturadas, para se autonomizarem por completo como meio de expressão plástico individual, criando-se um espaço para uma inovadora e criativa produção de arte contemporânea, com propostas diversificadas de vários autores. Isso é visível em Gisella Santi (1922-2006)²³, Maria Flávia de Monsaraz (1935)²⁴, Ana Vieira (1940), Manuel Alves Dias (1952), Teresa Pereira (1952), Altina Martins (1953), Helena Estanqueiro (1953),

²² AA.VV. 1995; COLCHESTER, 2008; GUIFFREY, 1984, 1989; HOMEGO, 1991; PEREIRA, 1985; SHABNAM, 1990; THOMSON, 1980; *Textile Journal*.

²³ Gisella Santi teve um papel muito ativo na dinamização da nova criação têxtil, tendo sido, uma das fundadoras do *Grupo 3.4.5 - Associação da Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*, em 1978. Grande parte da obra do *Grupo 3.4.5* foi doada para integrar a coleção, do nunca consumado, Museu da Tapeçaria Contemporânea de Castelo Branco.

²⁴ Maria Flávia de Monsaraz, formada em escultura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, dedicou-se à tapeçaria e fundou em 1975, juntamente com Gisella Santi, a *Cooperativa Portuguesa de Tapeçarias - ARA*.

Ana Abreu (1954), Rosa Godinho (1955), Conceição Abreu, (1961), Isabel Quaresma (1962), Joana Vasconcelos (1971), Tiago Pereira (1972), Ricardo Matos (1973), Pedro Valdez Cardoso (1974), Cláudia Melo (1975), Rute Mota (1975), Patrícia Sobreiro Marques (1975), Sónia Aniceto (1976), Isabel Guimarães (1976), Ana Tecedeiro (1979), Namora Caeiro (1980), Mariana Sales (1990), entre muitíssimos outros.

Urge refazer o mapeamento deste período, correlacionando toda a documentação e as diversas perspetivas, que na arte contemporânea se interpenetram mais do que em qualquer outra época, porque também aqui a informação e o material existentes são parcelares e estão dispersos – uns ligados à antropologia e à história, outros à indústria têxtil manufaturada, outros, ainda, à produção artística autónoma dos diversos autores–, embora, com o declínio das grandes manufaturas, se tenham constituído importantes espólios, em muitos casos organizados em núcleos museológicos²⁵, que facilitam este tipo de pesquisa.

Muitos destes museus e centros de investigação ligados a instituições de ensino superior e autarquias com tradição têxtil iniciaram outro tipo de dinâmica ligada ao sector, promovendo publicações, exposições, simpósios, muitas vezes com carácter cíclico²⁶, proporcionando trocas, visibilidades, divulgação, afirmação e valorização da produção dos diversos autores.

Entende-se a relação da arte com os meios que a constroem como sendo uma relação entre as “ideias” e as “coisas” que formam a obra, compreendendo os afastamentos e aproximações contextuais, os modelos ambientais e de inserção no logos, o que, no seu conjunto, revela um ecossistema particular, circunscrito ou dilatado e dinâmico. Mesmo na arte que não materializa a ideia, esta relação está implícita ao nível da comunicação e dos compromissos que estabelece, porque qualquer obra é sempre invasiva e atuante.

Também em arte se podem aplicar conceitos próximos ao de sistema²⁷, sobretudo quando nos referimos à obra em si, porque, embora as interações dos vários elementos que a compõe sejam criativas, livres e únicas, elas mesmas integram e determinam um sistema, por

²⁵ São exemplo do exposto o Museu de Lanifícios, MUSLAN da UBI (Universidade da Beira Interior), Covilhã, ou o Museu da Tapeçaria de Portalegre Guy Fino, Portalegre.

²⁶ Entre este tipo de iniciativas enunciamos as seguintes: *Bienal de Arte Têxtil Contemporânea de Guimarães*, 2012, 2014 (e a de 2016, já em concurso); *Textile Education and Research in Europe, I Encontro da Texere em Portugal*, FBA-UL, 2002; *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*, Museu do Trabalho Michel Giacometti, Setúbal, 2000; *1.º Encontro de Tapeçaria Portuguesa Contemporânea em Loures*, 2000; *Têxtil Experimental*, Centro Cultural, Aveiro, 1995, 96; *Simpósio de Tapeçaria Contemporânea de Loures*, 1991, 1993, 1996, 1999; *Bienal Nacional de Tapeçaria de Matosinhos*, 1988. Assinalam-se as já recorrentes Exposições do Artelab da FBAUL, organizadas pelo professor Hugo Ferrão da Área de Tapeçaria (no Museu da Tapeçaria de Portalegre: *Artelab 21 – Tapeçaria Contemporânea*, 2010; *Artelab Futuro – Tapeçaria Contemporânea*, 2011; *Artelab – UR, Trilogia de Mundos - Tapeçaria Contemporânea*, 2015; no Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior: *Artelab – Next Vision – Tapeçaria Contemporânea*, 2012; *Artelab – Módulo/ Padrão Têxtil*, 2014).

²⁷ CAPRA, Fritjof, *The Systems View of Life: A Unifying Vision*, Cambridge, Cambridge, University Press, 2014. Ao estudar os sistemas da vida pode-se perceber os sistemas abertos da criação na obra de arte, desenvolvidos de forma mais direta numa outra obra do mesmo autor: *Learning from Leonardo*, S. Francisco, Berrett-Koehler Publishers, 2013. Umberto Eco, na sua conceção da obra como um sistema aberto, desenvolve plenamente este sentido aplicado às artes (ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989).

vezes dinâmico e instável, mas um sistema próprio que intervém no meio envolvente, seja ele qual for, e cujo comportamento pode ser analisado.

Na relação ambiental própria e natural ao objeto artístico que se vai desenvolvendo, desde a conceptualização até à tecnologia que o materializa, por mais desmaterializada que se apresente, à envolvência semiótica que se institui, às projeções que a partir de si se estabelecem, são relevantes as suas interferências, que não devem ser ignoradas em qualquer aproximação à obra. A interação dilatada da obra com o exterior envolvente considera-se ser o seu ecossistema.

A interação entre os diversos elementos ambientais (autorais, tecnológicos e processuais, expressivos, semiológicos, culturais, sociais, políticos e económicos) determinará um ecossistema, uma ecologia do objeto artístico, que tem implicações importantes e que deverá ser abordada e entendida como fator indispensável numa análise estruturada sobre a sustentabilidade da obra.

Também é lícita a aplicação dos conceitos de sistema e de ecossistema à obra têxtil artística, embora em algumas situações da produção tradicional esses conceitos pareçam não estar conectados com a linguagem que aborda as questões estéticas da arte contemporânea.

Orientados por estes pontos de vista, desenvolvemos nesta investigação a noção de sustentabilidade, relacionando-a com toda a atividade criativa doméstica tradicional ligada ao têxtil, ao tecer, à recolção e à recuperação de peças têxteis de uso quotidiano, atividades frequentemente ligadas ao feminino, que são exemplos genuínos de sustentabilidade, em que a atividade têxtil surge como meio de sobrevivência, conforto, por vezes de comunicação e, mais raramente, de expressão estética.

Destes pressupostos decorrem posturas assumidamente artísticas, frequentemente interventivas, cívicas, social e esteticamente, mas sempre com objetivos que debatem a sustentabilidade da arte, envolvendo como meio de comunicação aquilo que designamos por “ecossistema da obra”. O contexto experimental do têxtil artístico contemporâneo é profundamente instalativo, até porque subverteu algum carácter decorativo que não raramente se lhe justapunha. Esta consciência transborda para a instalação, contextualizando outros ecossistemas sobre os espaços existentes, sejam interiores ou exteriores.

A subversão dos meios tradicionais, também se reconhece ao nível da apropriação dos elementos que utiliza, em opções que em muitos casos passam pela recolção, pelo respigar, pelas sobras de universos culturais consumistas onde se instalam e se sobrepõem²⁸. É também

²⁸ É reveladora desta sintonia a obra de El Anatsui, que utiliza materiais descartados e residuais de objetos de consumo utilizados (latas, cápsulas, tampas de lata) como matéria-prima das suas longas “mantas/tapeçaria”, v. ponto 6, Capítulo IV.

relevante em alguns autores atuais o reflexo e a reaproximação da produção artística têxtil contemporânea aos aspetos reminiscentes do têxtil enquanto fundador mítico.

7.3 Especificidade do tempo atual

Na linha de Georges Duby²⁹ (1919-1996), o professor Artur Nobre de Gusmão (1920-2001) reafirma³⁰ o ano mil como um período psicossocialmente conturbado com consequências no segundo milénio³¹. Deslocando esta fenomenologia para a atualidade, também aqui encontramos implícita uma transfiguração semelhante³² facilmente identificável. Em tempos de charneira as maneiras de pensar também o são, forjando mentalidades que rapidamente passam da germinação à modificação dos mundos. Assim, não se podem ignorar as especificidades do tempo atual, impondo-se a sua ponderação e eventual integração como fator decisivo nas ações criativas da atualidade, tentando antever variáveis futuras e implicações sobre fatores flutuantes, como os da sustentabilidade.

Naturalmente o decorrer do tempo é dividido em partes passíveis de mensurar depois de encontrado o padrão. A noção fracionária do tempo natural corresponde a um conhecimento tácito, relacionando pela experiência as diversas partes. Com base na escala decimal calcula-se e divide-se em partes o tempo natural, numa lógica já euclidiana³³, havendo uma grande zona considerada caótica, onde não se encaixava qualquer regra. Era o “destino”, onde não era reconhecível algum padrão.

São hoje identificados os padrões de muito do que anteriormente era entendido como caos pela possibilidade de estabelecer pontes comparativas através da aplicação das leis subtis do comportamento fractal³⁴. Esta conexão acabou por ser tão ampla que em ciência o conceito

²⁹ DUBY, Georges, *El Año Mil: Una Nueva y Diferente Visión de un Momento Crucial de la Historia*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1988.

³⁰ GUSMÃO, Artur Nobre de, *Românico Português do Noroeste*, Lisboa, Vega, 1992.

³¹ Na viragem do primeiro para o segundo milénio, a grande vocação agregadora da igreja cristã (a ideologia do poder) era encoberta como sendo um paradigma de índole espiritual, exacerbada pela ameaça muçulmana já no norte da península Ibérica. Foram muitos os cristãos que, sob esta pressão da Santa Sé, doaram os seus bens a instituições religiosas em troca da salvação das almas. Estas doações do final do primeiro milénio foram determinantes para a fundação de Portugal. Existe testemunho documental testamentário, datado de 26 de janeiro de 959, no qual dona Mumadona Dias (? - 968) faz a doação dos seus domínios, gado, rendas, objetos de culto e livros religiosos ao mosteiro de Guimarães, assim como a entrega do castelo ao mesmo mosteiro no ano da sua morte. Estes atos ingénuos e beneméritos que foram realizados invocando um salvamento (da alma), instaurado pelo temor de um julgamento derradeiro no fim de um milénio – o fim dos tempos, mostram o pavor da passagem ou do fim de um ciclo de tempo que, à dimensão civilizacional humana, é enorme. GUSMÃO, 1992, *op. cit.*; Cf. MATTOSO, José. *A Nobreza Medieval Portuguesa: a Família e o Poder*, Lisboa, Editorial Estampa, 1981.

³² Se um período de cem anos não é compatível com o alcance individual humano, mil anos é desmesuradamente inquantificável, com a agravante dos limites dos meios de informação, tanto ao nível das fontes, como dos recetores, incomparáveis com os que hoje existem.

³³ Euclides (c. 330 a.C. - ?), pouco se sabendo sobre este teórico matemático, é o primeiro que se conhece a ter um discurso teórico sobre os números (geometria, aritmética, ótica).

³⁴ O fractal (1975), tal como o cientista Benoit B. Mandelbrot (1924-2010) concebeu o crescimento geométrico natural, já apontado em 1952, na investigação da tese intitulada *Contribution à la Théorie Mathématique des Communications*. Pertencente ao domínio da matemática, equaciona-se sinteticamente com o axioma $Z=Z^2+C$; pode-se traduzir por uma geometria espacial que, de certo modo, contraria ou amplifica a euclidiana e já contaminou todo o pensamento, desde a física (quântica) à filosofia.

de “caos” em si redefiniu-se, ou, na verdade, pela primeira vez, foi formalmente definido como seguindo regras inerentemente imprevisíveis, ainda que deterministas, baseadas em equações interativas não lineares. O fractal é imprevisível em detalhes específicos, ainda que determinista quando visto como um padrão total (fig. 1), o que reflete inúmeras estruturas naturais à escala do Homem, incluindo comportamentos, individuais e coletivos.



Fig. 1 Conjunto fractal (sequência incompleta) criado como demonstração por Benoit B. Mandelbrot³⁵.



Fig. 2 Complexos formais organizados do micro ao macro cosmos. Cristais de gelo³⁶. *Romanesco Broccoli*³⁷. Furacão Katrina, 2005³⁸. Galáxia Andrômeda³⁹.

Deste raciocínio surgem noções, frequentemente interiorizadas como um todo, mas com pouca consciência de causa e efeito, como a do desenvolvimento rizomático, que engloba um dos meios de comunicação que atualmente mais se utiliza, e o da *Web*, estruturas de escala livre em que um segmento se identifica com a totalidade (ANEXO 3)⁴⁰. Estas megaestruturas, são quase sempre ignoradas na sua percepção normal, sempre parcelar, ficando o padrão “esquecido” pela consciência devido, em grande parte, à sua complexa magnitude.

Se o “Homem renascentista” do 2.º milénio já se tinha apercebido das relações de equilíbrio estrutural da natureza representadas no raciocínio matemático geométrico da sequência Fibonacci e da relação áurea (fig. 2), num registo ainda euclidiano, o “Homem espacial” do 3.º milénio avança, desde o limiar, com uma nova visão capaz de englobar o imponderável, o caos, num cálculo de padrões de base semelhante, mas de articulação espacial e estrutural diversa.

Estas descodificações do mundo, representadas pelo reconhecimento de padrões que se articulam de forma cada vez mais complexa e aparentemente irregular, nunca deixam de convergir para dinâmicas estruturais idênticas às dos têxteis, com a característica de serem

³⁵ Imagens recolhidas em: <https://www.math.utah.edu/~pa/math/mandelbrot/mandelbrot.html> (consultado em dezembro de 2013).

³⁶ Imagem recolhida em: <https://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=524371&tm=7&layout=141&visual=53> (consultado em janeiro de 2015).

³⁷ Imagem recolhida em: <https://www.highintelligenceoffice.com/blogs/news/9931446-fractals-in-nature> (consultado em janeiro de 2015).

³⁸ Imagem recolhida em: https://www.structural-science.net/___Chaos_theory.html (consultado em janeiro de 2015).

³⁹ Imagem recolhida em: https://www.apod.nasa.gov/apod/image/0210/Andromeda_gendler_sm.jpg (consultado em fevereiro de 2015).

⁴⁰ ANEXO 3 (BERNERS-LEE, Tim, e KAGAL, Lalana, *The Fractal Nature of the Semantic Web*).

progressivas, o que já era inerente à sequência de Fibonacci.⁴¹

O conceito de espaço-tempo, possibilitado pela teoria da relatividade, a física quântica, que vem reformular por completo o conhecimento do mundo, e a descoberta do bóson de Higgs, a partícula que dá origem à matéria, são três paradigmas⁴² que determinam um outro universo, muito diferente daquele que imaginávamos há poucas décadas. São três padrões científicos com repercussões que abalam as mais elementares crenças e verdades que se pensavam adquiridas e eternas, o que evidencia que se está a atravessar momentos de grandes transformações no modo de perceber, pensar e viver o mundo que naturalmente interagem na criação de mundos novos, assim como na criação artística.

Qualquer investigador das áreas das ciências humanas tem de estar consciente das particularidades que caracterizam o tempo atual. Todas essas ressonâncias colocam alterações ou reorganizações em comportamentos ou obra produzida, na grande maioria das vezes serão apenas implícitas, sem se enunciarem, consumando-se como projeções mais ou menos traumáticas e perturbadoras, causadoras de ansiedades e desânimos, que fomentam reações bárbaras face ao progresso da Humanidade, em tentativas de retrocesso, nihilismos mais ou menos destrutores, ou, pelo contrário, empolgantes fôlegos para futuros ainda imaginários.

Também há que ter prudência e moderação nessas mesmas análises, devido a não se saber ainda de que modo é que estas transformações irão ser catalisadas e absorvidas culturalmente, havendo que guardar alguma margem de indeterminação relativamente a qualquer modelo com que se avance, o que torna mais complexo o estudo da criação atual.

Em alguns momentos desta investigação, estando implícito na análise um determinado vetor, permitimo-nos optar por um ponto de vista do lado mais inovador, empreendedor e inclusivo, seguindo o alvorecer muito recente de teorizações, métodos e sistemas para a transfiguração do mundo que conhecemos num mundo novo, adaptando a perspectiva do nosso trabalho investigativo a estas novas realidades, que já não se podem ignorar, desejando, de

⁴¹ Leonardo Fibonacci (c. 1170-c. 1250), matemático de origem italiana que esteve em contacto com a cultura árabe desde jovem, devido à atividade profissional do seu pai, o que lhe proporcionou a percepção da maior plasticidade lógica da numeração árabe e respetivos algoritmos, pela qual se interessou e que estudou, introduzindo-a na Europa e divulgando-a através do *Liber Abaci*, publicado em 1202, (apenas se conhece a edição de 1220), sob o beneplácito do imperador Frederico II. Nesta obra também divulgou, entre muitas outras especificidades da numeração árabe, a designada *sequência de Fibonacci*, já conhecida por matemáticos indianos desde o séc. VI. Dessa sequência numérica, ao dividir-se qualquer número pelo anterior, obtém-se uma razão constante conhecida por *número de ouro*, onde se fundamenta muita da posterior geometria metafísica. A numeração arábica transmitiu a possibilidade do conceito de zero (há quem defenda que é uma das aquisições fundamentais da Humanidade), cuja definição gráfica foi de grande importância para que houvesse aceitação de um conceito de “nada” que, mesmo na Índia, era representado no ábaco como uma casa vazia. Como muitos desses procedimentos lógicos tinham sido criados por matemáticos da Índia, Fibonacci acaba por fazer uma ponte cultural incontornável entre o Oriente e o Ocidente através do mundo árabe. Cf. SIGLER, Laurence, *Fibonacci's Liber Abaci: A Translation into Modern English of Leonardo Pisano's Book of Calculation, (Sources and Studies in the History of Mathematics and Physical Sciences)*, Nova Iorque, Springer Publishing, 2002; KAPLAN, Robert, *The Nothing that Is: A Natural History of Zero*, Nova Iorque, Oxford University Press, 2000.

⁴² Embora sejam vários os protagonistas das diversas equipas de investigação e inúmeros os empenhos de muitos centros de pesquisa, os cientistas sobre quem recai a responsabilidade destas descobertas são, respetivamente, Albert Einstein (1879-1955), Edwin Hubble (1889-1953) e Peter Ware Higgs (1929).

facto, estar do lado de um progresso mais positivo e humanista.

8. Arte e Sustentabilidade

Muito recentemente e em todos os continentes têm sido desenvolvidas muitas iniciativas relacionadas com a arte e a ecologia. Associações nacionais e internacionais, umas fundadas por artistas plásticos ou pessoas com ligação à arte, museus, e até organizações não governamentais, dinamizam diversas ações nesse sentido, que adiante enunciaremos. São variados os modelos de atuação, encontrando-se iniciativas que optaram pela forma de residências, por exposições ou concursos internacionais, por centros de investigação ligados à terra e à arte, e/ou por trabalho de divulgação artístico em itinerância.

Também existe alguma oferta em arte e ecologia ao nível da formação de artistas facultada por diversas universidades, principalmente como pós-graduações, frequentemente na área da história da arte. Mas a grande maioria destas atividades faz a união entre arte e ecologia através das intervenções artísticas abertas para o exterior e para a natureza, muito direcionadas para as questões relacionadas com as mudanças climáticas, embora por vezes possam questionar ou responder a determinadas questões levantadas pelo meio, mas não de uma forma assumida e empenhada socialmente como fenomenologia global. Sobre sustentabilidade pouco se fala e raras são as propostas no sentido aberto por esta noção.

Existem estudos que podem dar uma panorâmica geral deste tipo de ações como o da *COAL – Art Ecologie et Développement Durable*, uma plataforma para a arte e desenvolvimento de longa duração, criada em França em 2008 por profissionais da arte contemporânea, do desenvolvimento sustentável e da investigação que, no quadro de ação para a cultura e ecologia do governo francês, foi mandatada para realizar um inventário internacional sobre as iniciativas para a arte, ecologia e desenvolvimento sustentável (ANEXO 4)⁴³. Esta associação analisou e coligiu em 2011 todas as organizações internacionais, artistas, instituições culturais, diversas organizações não governamentais

⁴³ Apresenta-se no ANEXO 4 este estudo (*ÉTUDE COAL - Art Ecologie et Développement Durable* 1, 2011) que, embora não se referindo à arte e sustentabilidade, dá uma panorâmica geral do que se passa na relação da ecologia com a arte e destas como fatores de desenvolvimento. Estando referenciadas muitas mais organizações, apontamos as seguintes: *PAV - Living Art Park, Experimental Centre For Contemporary Art* (Itália) <https://www.parcoartevivente.it>; *REMNANT EMERGENCY ARTLAB* (fundado em 2010 pelas artistas Keith Armstrong e Natalie Jeremijenko e com parcerias de algumas ONG) <https://www.remnantartlab.com>; *48° CELSIUS - Public.Art.Ecology*, (2008), organizada sob a forma de um festival, *48° C*, em Nova Deli, Índia <https://www.48c.org>; *BEYOND GREEN: toward a sustainable art* que promoveu uma itinerância pelos Estados Unidos de 2006 a 2009 <https://www.smartmuseum.uchicago.edu/exhibitions/beyond-green-toward-a-sustainable-art/>; *CAMPO ADENTRO - Arte, Agriculturas e Meio Rural*, Madrid, <https://www.campoadentro.es>; *IMAGINE 2020 - Art et Changement climatique*, Paris (onde dois artistas portugueses participam regularmente neste projeto, Ana Borralho & João Galante [PT]); Madalena Victorino [PT]) <https://www.imagine2020.eu>; *Ecoartspace* <https://www.ecoartspace.org>; *Sitka Center for Art and Ecology* (fundada em 1970) <https://www.sitkacenter.org>; *The Occidental Arts & Ecology Center (OAEC)* <https://www.oaec.org>

(ONG), associações científicas e empresariais, para partilhar as melhores iniciativas francesas e internacionais nesta área, identificando as expectativas da indústria, e definindo uma estratégia de ação sobre o tema da *Arte, Ecologia e Desenvolvimento Sustentável em França*.

O envolvimento da arte no debate sobre sustentabilidade, desde a produção até às conexões específicas da sua instauração no ecossistema onde se implanta, surge timidamente na Europa, no ano 2001, na *Conferência da Sociedade Alemã para a Política Cultural* (Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft), realizada em Berlim, e no *Manifesto Tutzinger* que dela resultou (ANEXO 5)⁴⁴, onde se propõe que arte e artistas se devam envolver na implementação do “desenvolvimento sustentável”, alertando que a cultura é um fator facilitador para este fim. Este manifesto, assinado por artistas e intelectuais de diversos países, pretendia que se levasse um documento formal à *Conferência Mundial de Desenvolvimento Sustentável*, que iria realizar-se em 2002 em Joanesburgo, na África do Sul, onde estivesse explícita uma posição consciente, mais coesa e coletiva em favor de “*uma implicação estrutural da dimensão cultural e estética nas estratégias para que realmente pudesse ser realizado um desenvolvimento sustentável*”⁴⁵. Mas, mesmo aqui, a principal preocupação é o “desenvolvimento sustentável”, o que nos parece limitar a sustentabilidade apenas ao desenvolvimento, possibilitando que este seja mais fundamentado no pilar da economia.

Já no terceiro milénio, os húngaros Maja e Reuben Fowkes⁴⁶ desenvolveram (e desenvolvem) uma dinâmica em torno da arte e da ecologia, fundamentalmente através da curadoria de exposições, do ensino, de simpósios, da divulgação do conceito em diversas publicações, livros, artigos e comunicações por todo o mundo, sendo os protagonistas da difusão da ideia da sustentabilidade na arte contemporânea, contribuindo significativamente para a divulgação e a evolução desta recente maneira de pensar a atitude criativa. Desde 2006 organizam anualmente o *Simpósio sobre Sustentabilidade e Arte Contemporânea*⁴⁷ em

⁴⁴ Apresenta-se no ANEXO 5 a tradução inglesa do *Manifesto Tutzinger*, recolhido, com *free download*, de: https://www.kupoge.de/ifk/tutzinger-manifest/tuma_gb.html (consultado em janeiro de 2015).

⁴⁵ *Manifesto Tutzinger*.

⁴⁶ Maja e Reuben Fowkes, historiadores, críticos e curadores húngaros, foram pioneiros do fomento do debate da sustentabilidade na arte contemporânea. Lecionam no Departamento Ambiental do Centro para as Artes e Cultura da Central European University (CEU) em Budapeste. Depois de em 2006 implementarem um conjunto de conferências sobre o tema da sustentabilidade na arte, em 2013 fundam o Translocal Institute for Contemporary Art, um centro transnacional e transdisciplinar de investigação da arte e da ecologia da Europa Oriental, situado em Budapeste. Embora a atividade de curadoria e os textos publicados por Maja e Reuben Fowkes incidam e reflitam sobre a sustentabilidade e a arte contemporânea, a atividade dos simpósios subsequentes e do Translocal Institute é significativamente inclinada para questões ecológicas, sentindo-se um certo afastamento das preocupações na ligação da sustentabilidade à arte, o que de certa forma se confirma nos objetivos da organização: “*The research interests of the Translocal Institute lie within the overlapping fields of East European art, art and ecology, and contemporary art history.*” Informação recolhida em: <https://www.translocal.org/research.html> (consultado em janeiro 2015).

⁴⁷ Atualmente, *Sustainability and Contemporary Art* é um programa inserido no Translocal Institute of Contemporary Art (<https://www.translocal.org/sustainability>), sendo este o seu sentido próprio: “*Consisting of a series of innovative symposia, workshops,*

colaboração com a Central European University Budapest, com a participação do seu Departamento Ambiental e do Centro para as Artes e Cultura, onde trabalham como professores e investigadores. A partir de então, o tema tem sido recorrente em investigações teóricas e ensaios de diversos artistas plásticos.

Por vezes, este tipo de pensamento, de raiz ecologista convencional, tem uma posição crítica em relação a alguns autores da *Land Art*, ou intervencionistas a céu aberto, alegando que eventualmente demonstram pouca preocupação com as consequências ambientais, aplicando, a título de aforismo, a imagem de “*tratar a paisagem como uma tela gigante, mas com bulldozer em vez de pincel*”⁴⁸, aludindo a Robert Morris (1931).

As iniciativas instituídas no sentido da delimitação do objeto, discussão ou divulgação da relação da sustentabilidade com a arte, vão sendo cada vez mais numerosas, como a do Institute for Humanities Research (IHR), cujo tema proposto a todos os departamentos, para o ano académico de 2007-2008, foi “*Sustainability and the Humanities*”. A princípio o corpo docente pensou que o tema das investigações desse ano letivo estaria mais direcionado para o âmbito das ciências naturais, por se considerar irrelevante a fenomenologia no âmbito das ciências humanas e das artes. Mas o resultado foi claramente oposto. As obras produzidas pelos artistas visuais provaram ter uma maior diversidade de propostas e pontos de vista, uma capacidade crítica mais positiva, revitalizando a ideia de sustentabilidade e as maneiras de a entender. Do debate que se desencadeou, percebeu-se que para a sustentabilidade ser uma ideologia global e forte tem de se abrir espaços transdisciplinares de diálogo, reunindo cientistas, humanistas e artistas e propondo-lhes trabalhar em equipas pluridisciplinares.

Aparentemente, sustentabilidade associa-se a eco-artistas e ambientalistas, mas apela a muito mais do que isso, como a preservação dos substratos cultural, histórico e linguístico. Considerando tudo isto, foram lançadas no IHR várias questões que aí continuam em discussão:

*“How does art negotiate the subjects of sustainability? As an independent treatise, how does art represent cultural or linguistic sustainability? Does art inform the present, remember the past or posit a counter narrative? What does art tell us about development, growth and the use of natural resources? How does art respond to democracy and the free market? To what extent is art itself a sustainable enterprise? What new ideas does art interject into social and political contexts? Can art help us decide whether our lives are sustainable? Can art make us more optimistic?”*⁴⁹

exhibitions and artist projects, the Symposium on Sustainability and Contemporary Art has since 2006 made a significant contribution to the debate on fundamental issues around the overlapping fields of contemporary art, ecology, activism and environmental science. (...)”, Informação recolhida em: <https://www.translocal.org/sustainability/index.html> (consultado em janeiro de 2015).

⁴⁸ FOWKES, Maja and Reuben, “Green Critique in a Red Environment: East European Art and Ecology under Socialism”, in *Art Margins Journal*, junho de 2014.

⁴⁹ IHR (Institute for Humanities Research), <https://www.ihr.asu.edu/initiatives/humanities-sustainability>

Desde a proposta de desenvolvimento do tema no ano acadêmico de 2007-2008, o IHR tem vindo a apoiar estudos transdisciplinares com o objetivo da articulação do papel das humanidades (incluindo a arte) nas questões que a sustentabilidade levanta⁵⁰. Nos sete anos subsequentes encontramos já muitos artistas plásticos que estão alertados para uma reflexão sobre a sustentabilidade das obras que criam, mas fundamentalmente, como é que as suas obras a podem potenciar, como meio de consciencialização de um mundo mais sustentável. A um nível teórico também já se analisam e debatem vastos conjuntos de problemas associados à sustentabilidade e à arte contemporânea.

Do mesmo modo surgem dúvidas idênticas e ainda mais complexas quando se analisam as potencialidades e o desempenho da arte virtual numa perspetiva da sustentabilidade. Apresentam-se problemas às vezes contraditórios, debatidos em publicações e conferências. Christiane Paul⁵¹ é uma dessas protagonistas que defende, num pequeno artigo inserto numa revista de arte contemporânea⁵², que os novos *media* na arte fomentam “comodidades imateriais”, criando novos paradigmas de sustentabilidade, havendo ainda uma vasta zona obscura para reflexão e debate, principalmente pela sensibilidade e pela permeabilidade que o território virtual apresenta face a usos abusivos⁵³. A mesma investigadora, remetendo o assunto da sustentabilidade para o contexto geral da arte contemporânea, convida o leitor à reflexão de um conjunto de temas que, pela sua elementaridade capital, demonstram o quanto ainda no início esta discussão se encontra: *“How can we define and understand a sustainable art and culture? How does art address the sustainability of culture? How can art practice itself be sustained?”*⁵⁴

A sustentabilidade não é alheia a ideias revolucionárias que paralelamente se têm vindo a observar em movimentos associativos surgidos das franjas mais liberais e insubmissas dos

⁵⁰ IHR Fellows Program 2007-2008: *The Humanities and Sustainability. Sustainability, Systems, and Ecological Art*. Diretores do projeto: Julie Anand (School of Art); David Birchfield (Arts, Media and Engineering); Claudia Mesch (School of Art). A introdução e a explicação da importância e da atualidade da investigação proposta são referidas da seguinte forma: “Sustainability is rarely examined at length in humanities scholarship. Nevertheless, since the early ‘70s, many artists and writers have used their work to raise consciousness and educate the public, not only about the problems that globalization poses for natural and ecological systems, but also to examine the problematic dynamics that arise when systems like those of informatics and cybernetics are established.” https://www.ihr.asu.edu/sites/default/files/content/fellows/Sustainability_Systems_Ecological_Art.pdf (consultado em janeiro de 2015).

⁵¹ Christiane Paul é diretora do Media Studies Graduate Programs e professora de Media Studies na The New School, NY, curadora adjunta de *New Media Arts* no Whitney Museum of American Art. Editou uma antologia sobre novos *media* (*New Media in the White Cube and Beyond – Curatorial Models for Digital Art*, Oakland, UC Press, 2008). <https://www.artpulsomagazine.com/sustainable-art-practices-producing-art-in-the-21st-century> (consultado em janeiro de 2015).

⁵² PAUL, Christiane, “Sustainable Art Practices/Producing Art in the 21st Century”, *ARTPULSE MAGAZINE*, 2012. Também disponível em: <https://www.artpulsomagazine.com/sustainable-art-practices-producing-art-in-the-21st-century> (consultado em janeiro de 2015).

⁵³ Se o próprio meio virtual pode proporcionar saídas aos autores, como a da sua libertação dos círculos do comércio da arte, sistematicamente orientado para o poder dominante, por outro lado, as posições individuais, frequentemente ocultadas por avatares, podem estimular em alguns casos, o incremento de criações com fins unicamente especulativos ou outras intenções insuspeitadas.

⁵⁴ *Loc. cit.* (consultado em janeiro de 2015).

artistas contemporâneos, formando grupos, a maioria transnacionais, que por sua vez se juntaram na *Artist Organisations International* (AOI), que agrega cerca de vinte associações representativas de grupos constituídos por artistas, cuja produção confronta a crise instituída na política, na economia, na emigração e na ecologia. Esta organização usa como argumentos interventivos o subversivo e o potencial transformador da literacia visual, da arte performativa e de diversas formas e meios de recontextualização.⁵⁵

Atividades e reflexões deste tipo deram origem à edição de *Truth is Concrete - A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*⁵⁶, um manual de estratégias de intervenção através da arte, compiladas durante uma semana de trabalho intensivo, transnacional e transcultural⁵⁷, com mais de duzentos intervenientes, entre artistas e teóricos, nomeadamente Noah Fischer (1977)⁵⁸, um dos grandes dinamizadores de intervenções contestatárias, Michelangelo Pistoletto, e muitos outros com ligações às associações da AOI, acima referida, como John Jordan e Isabelle Frémeaux do *The Laboratory of Insurrectionary Imagination* (Labofii), Michał Kozłowski da Free/Slow University de Varsóvia.

Como se assinalou anteriormente, o pensamento da sustentabilidade na arte contemporânea é tão recente que as bases estruturantes e definidoras do conceito ainda se estão a colocar em debates e obras publicadas em 2014, matérias que estão presentemente a ser tema de estudo em instituições universitárias, numa procura de respostas para questões tão elementares como definir e compreender a sustentabilidade na arte ou na cultura, ou como é que a prática artística, pode ela mesma, ser sustentável. Existem alguns estudos editados mais direcionados para a problematização do tema⁵⁹, sendo que a informação mais afirmativa

⁵⁵ Anotamos alguns dos grupos que integram a associação *Artist Organisations International*: *Artists of Rojava*; *Artist Association of Azawad*; *Büro für Antipropaganda*; *Chto Delat*; *Concerned Artists of the Philippines* (CAP); *Forensic Architecture*; *Grupo Etcétera*; *Gulf Labor*; *Haben und Brauchen*; *HudRada & ISTM*; *Immigrant Movement International*; *Institute for Human Activities* (IHA); *International Institute of Political Murder* (IIPM); *Jewish Renaissance Movement in Poland* (JRMiP); *Performing Arts Forum* (PAF); *Schoon Genoeg*; *The Silent University*; e *WochenKlausur, Zentrum für Politische Schönheit*. Das atuações do grupo *The Laboratory of Insurrectionary Imagination* (Labofii), mais ligados à “arte-sabotagem”, fazem parte atividades artísticas que consistem, por exemplo, em transformar bicicletas em ferramentas de desobediência durante a *Cimeira do Clima das Nações Unidas*, sabotar com formigas edifícios de bancos ou cobrir a Tate Gallery com melão. <https://www.artistorganisationsinternational.org/#about> (consultado em janeiro de 2015).

⁵⁶ AA.VV. *Truth is Concrete - A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Berlim, Sternberg Press, 2014. O título, “A verdade é concreta”, é inspirado na frase/divisa gravada por Bertolt Brecht (1898-1956) na sua secretária enquanto foi obrigado a permanecer na Dinamarca.

⁵⁷ Esta obra é apresentada da seguinte forma no site oficial da organização: “*Truth is concrete, is a 24-hour, 7-day marathon camp: for 170 hours more than 200 artists, activists and theorists lecture, perform, play, produce, discuss and collect useful strategies and tactics in art and politics.*” <https://www.truthisconcrete.org/about/> (consultado em janeiro de 2015).

⁵⁸ É revelador desta afirmação um artigo “The Occupied Museum” incluso na *ArtLeaks Gazette*: “*What happens when a political art practice collides with a global movement? My answer is Occupy Museums, initiated in the most optimistic moment of Liberty Square and still developing as a movement-affiliated practice long after the tents were banished from public space. Like the OWS movement in general, Occupy Museums (OM) challenges the structures and languages of economic inequality in a highly visible cultural arena. (...)*” PDF disponível em: https://www.artleaks.files.wordpress.com/2012/09/noah_fischer_artleaks_gazette_2.pdf (consultado em janeiro de 2015). Pode-se consultar diversos manifestos em: <https://www.noahfischer.org/blurb/manifesto> (consultado em janeiro de 2015).

⁵⁹ Para além de artigos em revistas e jornais e de comunicações em conferências e congressos, destacam-se os seguintes autores com obras que visam aspetos da sustentabilidade da arte ou da cultura: DUXBURY, GILLETTE, 2007, 2010; FOWKES, 2012; FRY, 2008; HAWKES, 2001, 2005; HOLTHAUS, 2008; HOOPER, 2005; KAGAN, 2011, 2012; KAGAN, KIRCHBERG, 2008; NADARAJAH, YAMAMOTO, 2007; NURSE, 2006; PASCUAL, 2009; REIS, (2006); THORPE (2007).

circula principalmente através de pequenos artigos difundidos na *Web* ou em revistas de arte e comunicações em debates.

Mas, a partir da dispersa e diversa documentação existente sobre arte e sustentabilidade, embora fragmentada, algumas vezes ainda confusa, sem um léxico uniformizado, é possível vislumbrar-se um conceito global de sustentabilidade na arte.

Qualquer obra pode cumprir todos esses pressupostos, não necessariamente apenas a arte têxtil. Mas o objetivo desta investigação é tentar perceber se a arte têxtil contemporânea se encontra melhor posicionada do que outras manifestações artísticas, precisamente por se situar ancorada numa matriz antiquíssima e ter uma permeabilidade inata ao fortalecimento sempre que exposta à inovação ou mesmo a outras propostas expressivas, mantendo a sua característica (têxtil) e sem perdas de substância expressiva.

A importância do mito, da gênese do território físico e cultural onde o autor/obra se implantam, é fundamental num contexto de sustentabilidade. Sendo um conhecimento transversal, a arte têxtil contemporânea é portadora de transição para uma nova consciência, sendo ela própria essa outra consciência, conseguindo operar uma ponte significativa com linguagens perfeitamente atuais, mas com uma sensibilidade intrínseca de mediador semiológico. Queremos com esta afirmação dizer que a arte têxtil traz em si o sinal, a semente metalinguística, que possibilita uma compreensão, uma análise, uma leitura do que a antecede, como ao longo desta investigação se irá comprovar.

I CAPÍTULO

DO MITO À SUA CONSTANTE ADAPTAÇÃO

1. Mito e narrativa

O trabalho têxtil tradicional é um trabalho de recolhimento e introspecção, por norma entregue às mulheres. O gesto, de tão repetitivo, aproxima-se do automatismo que possibilita a entrega total do corpo e a libertação do espírito, com atravessamentos de raciocínios estruturais que encaminham a peça para bom fim. Esta autonomia do espírito é também o princípio mental que permite com maior facilidade fomentar o ato criativo e estruturar uma metodologia intuitiva como agente civilizacional.⁶⁰

Esta fenomenologia, experienciada por mulheres, de geração em geração, desde a história mais remota, permitiu-lhes recriar permanentemente as narrativas mitológicas, tão recorrentes na Antiguidade, sobre o fio, a tecedura, o tear, o fuso e o novelo, a aranha e a mulher, o poder aleatório da vontade sobre o destino das criaturas, e é claramente demonstrativa da capacitação criativa, estruturante e construtiva no feminino.

Os mitos ligados ao têxtil, que se constituem em narrativas muitas vezes quase indecifráveis, de um feminino sob pressão social, revelam um profundo conhecimento do funcionamento psicológico do ser humano e dos mecanismos da mente sob o estado de livre engendramento, com leves reminiscências do medo do imponderável e do incognoscível, das interferências das vontades arbitrárias do e sobre o “Outro” e de respostas pragmáticas ao que de imprevisível tem a vida, questões que, posteriormente, o pensamento religioso, e a seguir o científico, vão tentar tornar norma e responder a outros níveis menos intuitivos.

Mas o que torna este debate singular é que será o pensamento científico que irá reclamar ao trabalho têxtil uma atitude endógena e natural. Por isso o iremos encontrar mais adiante ligado não só a aplicações terapêuticas diretas e meios de diagnóstico e tratamento de traumas psicológicos, mas também numa prolífera investigação de novas tecnologias e materiais têxteis, capazes de solucionar situações complexas em novas abordagens do *design*, da arquitetura, da engenharia e da ciência.

Etimologicamente, encontra-se a origem do termo “mito” no grego antigo onde o seu

⁶⁰ Com esta afirmação salienta-se a conceção de estruturas mentais que consubstanciam a configuração de um universo que cria e redimensiona referências estruturantes do coletivo. Esta atitude é o garante mais profundo da fenomenologia da coesão cultural dos povos. ELIADE, Mircea, *Mito e Realidade*, S. Paulo, Perspectivas, 2007. JUNG, Carl Gustav, *Psicologia do Inconsciente*, Petrópolis, Vozes, 1980.

significado é evidente e a sua estrutura complexa: “Mito 1 – elemento de composição culta que traduz as ideias de ‘filamento, fio’; do grego *Mythos*, ‘fio; corda da lira’ (...) Mito 2 – Elemento de composição culta que traduz as ideias de ‘filamento, fábula, mentira’, do grego *mythos*”⁶¹. Noutra obra encontra-se uma definição mais completa que nos diz que o termo grego *Mythos* deriva de dois verbos: *Mythéomai* (contar, narrar, falar algo para os outros) e *Mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar)⁶². Ainda num outro dicionário, relaciona-se o “mito” com as ciências da vida, “Mito 1 – el. comp. antepositivo, do grego *míthos*, ou ‘fio, filamento’, que se especializou, nas form. e composições vern., com a acp. de ‘filamento celular’; ocorre em cultismos das biociências, do séc. XIX em diante: *mitóbata*, *mitochondrial*, *mitogenético*, *mitoma*, *mitoplasma*.”⁶³

Mircea Eliade (1907-1986) corrobora toda esta complexidade quando escreve que o “mito conta uma história sagrada”, portanto uma fenomenologia estruturadora e fundadora, “ocorrida num tempo primordial”, como uma força “engendradora” original que se alonga orientando a qualidade do tempo (entendido como espaço social) que lhe advém.⁶⁴

Anotamos esta proximidade entre o elemento base do têxtil – mito e narrativa – para melhor se poder entender a relação mais profunda e instauradora da atividade têxtil e a “criação de mundos” ou o despertar civilizacional. Sendo o mito um dos principais transmissores da herança transmitida pelos antecessores e sendo ele transversal a tão diversas civilizações, levado “pelo vento” a outros povos que dele se apropriam, adaptando-o e desenvolvendo-o, de acordo com ecossistemas autóctones, acaba por parecer universal, sendo, de facto, esse o seu território vocacional. É através do mito que se representa e constrói uma civilização. E, em antropologia, o mito representa em si aquilo que designamos de cultura, ou seja, a capacidade de transmitir conhecimentos de geração em geração.⁶⁵

O tear e a atitude de tecer também simbolizam, em muitas culturas, a estrutura e o movimento do universo, refazendo e descrevendo os seus ciclos através dos movimentos regulares e cadenciados dos tecelões que, quase como numa construção demiurga, acabam por ser a do próprio mito.

Os mitos relacionados com a atividade têxtil disseminam-se por todo o mundo e têm em comum um protagonismo no feminino muito evidente. Os estudos da arqueóloga Elizabeth

⁶¹ MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. 4, 6.ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1990.

⁶² AA.VV., *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, 1936-1960.

⁶³ HOUAISS, A. et alii, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002.

⁶⁴ ELIADE, Mircea, *op. cit.*, p. 11. E quando se refere a “um tempo primordial” está a referir-se a um determinado tempo civilizacional.

⁶⁵ BARBER, Elizabeth Wayland, *Women's Work – The First 20,000 Years: Women, Cloth and Society in Early Times*, Nova Iorque, W.W. Norton & Company, 1994.

Wayland Barber (1940), a partir da análise comparativa das línguas indo-europeias e de figurinhas primitivas em cerâmica, comprovam que formas rudimentares de fiação e tecelagem de fibras têxteis surgiram desde a pré-história, durante o período paleolítico, sendo contemporâneas das pinturas rupestres de Lascaux⁶⁶, criando um agente civilizacional importantíssimo – trajes. Ou seja, uma segunda pele para proteger a natural. Estamos, assim, perante uma das primeiras manifestações reflexivas do ser humano, um dos marcos mais antigos e visíveis de civilização, distinguindo os homens dos outros animais, e já, também, face a uma linguagem narrativa que possibilita diferenciar⁶⁷ e, por isso, discriminar, um fortíssimo argumento de poder que vai florescer nos tempos históricos, juntamente com a escrita, sendo aplicado sistematicamente até hoje com períodos de enorme empolamento retórico.

Tal como a narrativa está profundamente implicada com a tecedura (com o texto e com a textura), a linha está igualmente relacionada com o linho, vocábulo de onde etimologicamente advém⁶⁸. O termo “linha”, fazendo um percurso a partir da sua génese, é lexicalmente muito amplo, desde o conceito de “fio como produto do linho”, até aspetos que o têm como referente analógico, como a linha do livro ou “a linha do desenho”. Nesta última encontramos-la a referenciar um dos elementos estruturais mais importantes da imagem visual. A “linha” contém em si relações etimológicas tão próximas das narrativas escritas como das narrativas pictóricas.

Esta pictorialidade anunciada nas palavras com que se refere o têxtil capacita-o de uma expressão no âmbito das artes plásticas. A “linha” da narrativa têxtil tem uma extraordinária versatilidade instauradora, daí o seu papel tão persistente e fundador desde os tempos mais remotos, aproveitando as suas mais diversas formas de manifestação para se instituir e gerar dinâmicas de entendimento e de regulação do mundo.

Historicamente, poderíamos referir inúmeras variantes do mito ligadas à criação têxtil. Desde os celtas, e de outros povos pagãos seguidores do culto da grande mãe ou da grande deusa, que lhe atribuíam o poder de determinar o destino dos mortais, tecendo os fios das suas

⁶⁶ BARBER, Elizabeth Wayland, *op. cit.*

⁶⁷ Aqui pode colocar-se outra questão que, sendo transversal aos nossos objetivos, é pertinente. A proteção contra a rudeza do clima e das atividades, vai, por um lado, dar estatuto e prolongar a vida imediata dos mais bem defendidos pelos trajes que envergam, mas, noutra perspectiva, também os vai tornar mais frágeis ao nível da adaptação do organismo às condições de vida mais extremas do que aqueles que “ainda” não os usam, o que dirige a evolução para outros destinos menos primários.

⁶⁸ A palavra “linho” provém do latim *linum*, em que já significava a planta ou o tecido elaborado a partir das suas fibras. “Linha” provém do latim *linea*, já com quase todos os significados do português atual. *Linea* é a forma feminina do adjetivo *lineus*, *a, um*, significando “de linho”. MACHADO, José Pedro, *op. cit.*

existências, e de dispor dos elementos naturais como as trevas e a luz. No Oriente, a fiandeira é assimilada à divindade Maia, a grande tecedeira geratriz de todas as ilusões. Na tradição hindu, o mundo é como uma tecedura “matérica” com que se constrói o véu de Maia, divindade do domínio das aparências e que se revela através delas. Simbolicamente, a aranha, através das características têxteis da sua teia, é assimilada como criadora cósmica e senhora do destino. Devido ao posicionamento central de atalaia e à perfeição radial das teias, é considerada na Índia como símbolo da Ordem Cósmica, tal como Maia, a tecelã do mundo sensível. Mas, após as epopeias homéricas, passa a ser representada como uma tríade, personificando o destino individual, a parte que cabe a cada ser humano.

Na Antiguidade, pensava-se o destino de cada um como um tecido, uma roupa. Esse destino circunscreve a pessoa, estabelecendo limites determinados *à priori* pelo livre arbítrio de uma tecedeira. A atividade de fiar representava os devaneios e desejos e tanto a roca como o ato de fiar são potenciadores de um poder determinante.

Este conceito, como força/ato primordial, constitui-se numa unidade denominada Moira, “*impessoal e inflexível, a Moira é a projeção de uma lei que nem mesmo os deuses podem transgredir sem colocar em perigo a ordem universal*”⁶⁹, encontrando-se já a personificação da mesma força cósmica na antiga Mesopotâmia. A Moira, inicialmente compreendida como entidade única, é descrita na *Iliada* como uma norma localizada acima de tudo e de todos, incluindo deuses. Na *Odisseia* já representa as fiandeiras, perdendo o seu protagonismo singular e conquistando um valor tríplice. Na mitologia grega, Nix a deusa da Noite, é uma das divindades primordiais, que gerou, entre outras criaturas, as tecelãs do destino, Cloto, Láquesis e Átropos. Estas três irmãs assumem tarefas distintas: Clotho, cujo nome significa “fiar” em grego, é a que tece. Detém a arte do fuso, manipulando-o e estimulando o fio da vida no início do seu caminho; Lachesis confere os compromissos, as provas e as expiações que incumbirão a cada ser, distribuindo-as, assim, entre os homens os seus respectivos destinos. Também sorteava quem partiria para o reino da Morte, significando o seu nome “sortear” no idioma grego antigo; Átropos, tem sob a sua égide o poder de romper o fio da vida com a sua tesoura encantada. O seu nome tem o sentido de “não voltar”. O conceito de destino é assim dilatado e desenvolvido desde uma força única primordial até à sua “especialização”, mas em todas estas diversas perspetivas de racionalização da vida e de justificação do imponderável, as Moiras são sempre entidades tecelãs femininas.

Enquanto cada uma destas três mulheres detém uma das partes dominantes da atividade

⁶⁹ BRANDÃO, J., *Mitologia grega*, vol. 1, Petrópolis, Vozes, 1991, pp. 230-231.

têxtil, pressupõem-se que a tecelagem propriamente dita, a obra têxtil, seja a vida, do nascimento à morte, subentendendo-se aqui o têxtil como atitude fundadora, criadora e ordenadora, tal como é entendido na disputa entre Aracné e Atena.

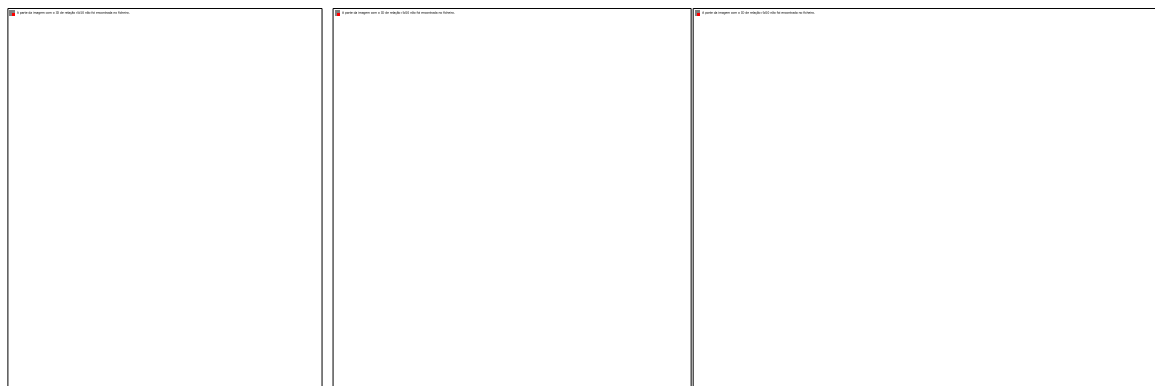


Fig. 3 *O Triunfo da Morte*, séc. XVI; *O Triunfo da Fama* seguido de um seu pormenor, c. 1502-4. Conjunto de seis tapeçarias sobre os triunfos de Petrarca, Flandres (provavelmente de Bruxelas), lã e seda⁷⁰.

Num conjunto de seis tapeçarias, já do início do século XVI (fig. 3), pode observar-se este destino imponderável a determinar o fim de uma vida e, noutro painel, a ser subjugado pela *Fama*, numa representação alegórica em que esta espezinha as três Parcas (ou Moiras)⁷¹, cujos nomes estão assinalados. A narrativa deste políptico baseia-se em duas partes do poema *Triunfos* de Petrarca (1304-1374)⁷². Estas tapeçarias, ou outras idênticas, foram encomendadas por Isabel, Rainha de Castela e Aragão, em 1504.⁷³

Através do desenrolamento do fio de um novelo, Ariadne, filha do rei Minos de Creta, garante ao seu amado Teseu, o cumprimento da sua missão libertadora, para que este pudesse retornar em segurança, depois de penetrar no labirinto e matar o Minotauro, pondo fim ao tributo ateniense de enviar os seus jovens para alimentar a besta. Neste mito é pelo amor e pelo “fio” que o herói decifra e se liberta do labirinto, o que também pode ser entendido metaforicamente como uma libertação da teia do destino. É dos poucos mitos em que o herói consegue vencer o labirinto sem ser pela ascensão (ou pelo mapa). Aqui o “fio” é um fio relacional que o une ao outro, à sua *anima*⁷⁴ que, não importando a complexidade do

⁷⁰ Imagem recolhida em: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1998.205> (consultado em janeiro de 2015). As Parcas aparecem frequentemente na literatura clássica. *O Triunfo da Morte* e *O Triunfo da Fama* representam o terceiro e o quarto temas do poema *Os Triunfos* de Petrarca (o triunfo da morte sobre a castidade e o triunfo da fama sobre a morte, respetivamente).

⁷¹ Entre os romanos, as Moiras são conhecidas como Parcas, também elas tecedeiras, nomeadas por Nona, Décima e Morta. Teriam as mesmas atribuições que na Grécia, mas regendo apenas os mortais. Na cultura romana, o destino continua a ser um poder feminino do domínio têxtil. BRANDÃO, J., *op. cit.*, pp. 230-240.

⁷² PETRARCA, Francesco, *Trionfi*, Roma, Einaudi, 1958.

⁷³ “*The Triumph of Fame*, from a set of *The Triumphs of Petrarch* [Flemish (probably Brussels)] (1998.205)”, *Heilbrunn Timeline of Art History*, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, 2000. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1998.205> (consultado em outubro de 2014). AA.VV., “Recent Acquisitions: A Selection, 1998 - 1999”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 57, Nº. 2, 1999.

⁷⁴ Conceito muito desenvolvido por Carl Jung. JUNG, Carl Gustav, *Psicologia do Inconsciente*, Petrópolis, Vozes, 1980; *idem*, *L’Homme et ses Symboles*, Paris, Pont Royal, 1968.

afastamento, sempre a ela retorna.

Eram os deuses que concediam às criaturas os seus talentos e habilidades, mas os mortais depressa esqueciam essas dádivas e por vezes tinham comportamentos pouco submissos, gabando-se dos seus próprios feitos. Um dos mitos fundadores da civilização ocidental que adverte para esta insubmissão e sobrançeria é o de Aracné, que se deixou dominar pela vaidade vangloriando-se da sua habilidade como criadora tecelã, até que alguém veio lembrá-la de que ela era discípula de Atena, filha de Zeus, que, além de ser a deusa da Sabedoria, presidia às artes e aos trabalhos manuais, incluindo a tecelagem. Ao saber da presunção de Aracné, Atena foi procurá-la, disfarçada de anciã, e com base na experiência da sua idade avançada, aconselhou-a a ter outra postura. Como Aracné não anuiu, Atena revelou-se e desafiou-a a provar que seria capaz de vencê-la, dando início a uma renhida competição. Sentaram-se e começaram a tecer, cada qual procurando produzir a obra (narrativa) mais perfeita e bela. Aracné venceu, mas Atena não aceitou o facto de ser preterida por uma humana e induziu aquela ao suicídio. Porém, os remorsos fizeram com que Atena se redimisse, transformando Aracné em aranha e concedendo-lhe a imortalidade, um privilégio dos deuses.

Ainda hoje, no Médio Oriente, alguns tapeceiros cometem deliberadamente um erro em cada obra, porque a perfeição é considerada um “atributo divino”⁷⁵. Segundo Mircea Eliade, esta atitude eleva e dignifica o trabalho humano, pois ao criar, o homem repete a cosmogonia.⁷⁶

Esta matriz mitológica estará presente até à Revolução Industrial no Ocidente, momento em que se observa uma progressiva dessacralização das artes. A tecedura, a tapeçaria, a malha ou o bordado, surgem assim como meios privilegiados de expressão e de comunicação no feminino, onde se inscreviam sinais de criação que transfiguravam o mundo, signos que substituíam as palavras. Em paralelo, a mulher transpõe e transcende as limitações sociais e humanas a que está sujeita, ocorrendo uma profunda inter-relação entre a produção têxtil e a sua emancipação, surgindo-nos inesperadamente uma relação quase impercetível entre a história do têxtil e a da libertação da mulher.

⁷⁵Relata-se a história de duas avós, nascidas na primeira década do séc. XX, que manifestavam exatamente esta mesma atitude em qualquer peça têxtil criada, fossem peças finas, bordados e rendas, ou alcofas e outros artefactos de empreita de palma para a lavoura. Esse erro era um exercício voluntário de humildade perante o “saber fazer”, que ambas dominavam na perfeição, não correspondendo a qualquer tipo de marca individual de reconhecimento. Era apenas um erro deliberado na lógica de um padrão para que pudesse testemunhar que a peça fora “feita”, precisamente por não ser “perfeita”... É evidente que tudo isto não passava por nenhum processo consciente, era apenas “costume fazer-se assim”... Pode transportar-se este enredo para o *cocktail* emocional do mito de Aracné, porque o próprio “erro voluntário” é já um (não querer) estar a medir forças com uma qualquer entidade superior, o que pressupõe um sentido transcendente na realização da obra que equipara o autor a essa entidade, possa ser ela entendida ou não como alter ego do próprio autor...

⁷⁶ Ao criar, o homem repete a cosmogonia no produto do seu ofício/arte, reproduzindo nele a divindade. ELIADE, Mircea, *Imagens e Símbolos*, São Paulo, Martins Fontes, 1991.

Observando o significado de algumas palavras em diversos idiomas, podemos relacionar as atividades de fiar e tecer com a narração. Por exemplo, a palavra sânscrita *sutra*, que designa o “fio que liga todos os seres, o mundo terreno e o espiritual”, significa também “textos búdicos”. Na Índia, *shruti* e *smriti* tanto significam “urdidura e trama” como os “frutos das faculdades intuitiva e discursiva”. Em chinês, o caractere composto de *mi* (fio grosso) e de *king* (curso de água subterrâneo) designam tanto a urdidura do tecido quanto os livros essenciais; e *wei* é ao mesmo tempo “o comentário desses livros” e a “trama”. Em francês, a própria palavra *texte* (texto) é uma variante de “tecido”. Em português, também se utiliza como vocabulário literário termos que remetem para o ofício da tecelagem, como “trama”, “enredo”, “texto”, “fio da narrativa”, relacionando-se com narrativa os termos “enredo”, “fio da meada”, expressões como “quem conta um conto aumenta um ponto” e temos palavras muito próximas para “novelo” e “novela”.⁷⁷

Constatamos que existe uma consciência têxtil perfeitamente assimilada e registada na linguagem corrente, criação coletiva de uma estratificação secular, que relaciona a escrita, o têxtil, o tecer, o fiar e o bordar... como se pode observar num pequeno romance onde o “bordar e narrar têm um carácter curativo, ordenador. Ao bordar, ao contar e reinventar um novo traçado para a sua própria história, é possível mudar essa história, reinventar um novo desenho”.⁷⁸

Este trabalho têxtil relacionado com a atividade feminina, ao revelar um mundo próprio da mulher também demonstra o encontro de um espaço próprio de poder e autonomia, como o que se revela no mito de Penélope onde o seu trabalho contínuo de tecer e desfilar, dia e noite, sem completar a tarefa, numa tentativa de parar o tempo, aponta para uma consciência da construção do seu próprio destino, resistindo pacificamente a vontades alheias, para além dos aspectos relacionados com a fidelidade ao marido ausente. Pode-se imaginar que Penélope tenha sido inspirada por Atena, já que era essa deusa que protegeria o retorno de Ulisses. Mas a sua fidelidade está acima da lealdade ao marido, é mais uma fidelidade a si mesma, à manutenção da sua autonomia, antevendo uma longa viagem de libertação feminina, que esteve sempre muito ligada ao trabalho têxtil e que é claramente evidenciada durante a Revolução Industrial.

⁷⁷ Esta ligação entre têxtil e texto é tão endógena e complexa que é estudada e discutida ao mais alto nível, como se vê refletido no tema *Textos e Têxteis* (tradução nossa) de uma das últimas conferências organizadas pelo Centre for Material Texts da Universidade de Cambridge, Jesus College, Cambridge, 11 e 12 de setembro de 2012. <https://www.rustat.org/RustatConferences.php> (consultado em outubro de 2012).

⁷⁸ JARDIM, Rachel, *O Penhoar Chinês*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, (1985) 1990. Romance onde se desenrola a vida quotidiana de três gerações de mulheres que se dedicam aos labores, principalmente ao bordado e a outras narrativas.

Ovídio (43 a.C.-17/18 d.C.) na sua obra *Metamorfoses*⁷⁹ evoca as filhas de Mínias que, sendo devotas de Atena, se recusaram a participar nos cultos orgiásticos, decidindo continuar a tecer durante os festivais de Dionísio, concentrando-se no trabalho e contando histórias para se entreterem, utilizando a aliança entre a tecelagem e a narrativa como uma forma de resistência, em defesa do seu espaço próprio e da sua liberdade de culto, de opinião e de opção, tal como Helena de Troia que bordava uma tapeçaria para fazer a mortalha do sogro, desenvolvendo no seu trabalho têxtil o registo gráfico dos acontecimentos da guerra a que assistia⁸⁰. É um registo feito pelas mulheres que assistem às pelejas... ao desenrolar dos tempos, da história. É um registo da narrativa para a posteridade.

Encontramos outro exemplo de mito clássico na história de Filomela, que também liga a atividade têxtil feminina à narração. Filomela é raptada e violada pelo seu cunhado Tereu que inventa a morte dela, trancando-a numa torre e cortando-lhe a língua para a impedir que testemunhe contra ele. Mesmo prisioneira, a jovem consegue tecer a narrativa da sua história e faz com que a tapeçaria chegue às mãos de sua irmã, que descodifica a mensagem e entende o que aconteceu, podendo assim encontrá-la e procurar justiça. A associação da sexualidade, da narrativa e da tecelagem ao mito de Filomela ainda hoje se reorganiza em obras importantes, como nas de Ghada Amer (1963) ou nas de Tracey Emin (1963)⁸¹, onde se explora o paradoxo entre o ideal da sexualidade feminina à luz das sociedades machistas e de todo o jogo subversivo exercido pela própria mulher para aí poder existir, uma forma de poder mais intenso e dominador do que qualquer outro, mesmo o de Helena de Troia, Penélope ou até, num outro registo, o de Aracné, como refere Giulia Lamoni.⁸²

2. Têxtil como elemento de complexidade inter-relacional

Embora a maioria dos mitos fundadores tenha chegado até nós pela via erudita dos escritores gregos clássicos, o mito contém em si a plasticidade necessária para se dissolver em

⁷⁹ Publius Ovidius Naso, conhecido por Ovídio, poeta romano. A sua obra *Metamorfoses* foi uma das obras da Antiguidade clássica que mais influenciaram as artes, nomeadamente as artes plásticas. OVÍDIO, *Metamorfoses*, Lisboa, Cotovia, 2007.

⁸⁰ Na *Tapeçaria de Bayeux* (c. 1070-1080) sente-se uma semelhança na atitude, em que o bordado, a lã sobre pano de linho, faz a narrativa dos feitos dos conquistadores normandos, onde até se representa a passagem do cometa Halley, avistado em 1066, e a surpresa que causou.

⁸¹ Ghada Amer, sendo egípcia, vive e trabalha atualmente nos Estados Unidos da América (EUA), usa a linha e a especificidade do têxtil, compreendendo o padrão para desenhar, bordando “clichés” icónicos sobre a sexualidade feminina numa abordagem das sociedades machistas. Desde 2006 tem criado e produzido obra, no mesmo sentido conceptual, com o seu companheiro iraniano, formando uma dupla – Ghada Amer & Reza Farkhondeh. <https://www.ghadaamer.com/> <https://www.rezaghada.com/GARF/GARF.html>

Tracey Emin é inglesa, vive e trabalha em Londres. Esta autora, criando um perfil de rebeldia, revela-se mais eclética do que Ghada Amer, embora os universos sejam similares. Cruzando o têxtil diagonal ou indiretamente, desenvolve obra concretizada através de vários meios técnicos, como a monotopia, a instalação e *ready made*, a pintura, os *neons*, etc., onde integra frequentemente a palavra. <https://www.traceyeminstudio.com/>

⁸² LAMONI, Giulia, “Philomela as Metaphor: Sexuality, Pornography and Seduction in the Textile Work of Tracey Emin and Ghada Amer”, (2011), in/apud HIRSH, Jennie, *Contemporary Art and Classical Myth*, Farnham, Ashgate, p. 177.

inúmeras estratificações das mais diversas culturas, imprimindo-lhe cada uma um tónus peculiar, mas mantendo a sua essência geratriz e fundadora. Os mitos são frequentemente transmitidos através de contos infantis ou de lendas populares locais, fundindo em si aspetos e perspectivas contemporâneas conduzidas pelo fio mitológico vernáculo.

No contexto atual, encontramos uma recriação de um mito fundador no conto *A Infinita Fiadeira* de Mia Couto (1955) que lhe imprime questões pertinentes que se colocam no presente, através de uma narrativa sobre o labor de uma estranha e humana aranha, à imagem de muitas fiandeiras míticas, como Aracné, Penélope ou Ariadne, numa pequena fábula⁸³ da qual se transcrevem os últimos parágrafos, reveladores de inquietações atuais:

“ (...) A família desiludida consultou o Deus dos bichos, para reclamar da fabricação daquele espécime. Uma aranha assim, com mania de gente? Na sua alta teia, o Deus dos bichos quis saber o que poderia fazer. Pediram que ela transitasse para humana. E assim sucedeu: um golpe divino, a aranha foi convertida em pessoa. Quando ela, transfigurada, se apresentou no mundo dos humanos logo lhe exigiram a imediata identificação. Quem era, o que fazia?

– Faço arte.

– Arte?

E os humanos se entreolharam intrigados. Desconheciam o que fosse arte. Em que consistia? Até que um, mais velho, se lembrou. Que houvera um tempo, em tempos de que já se perdera memória, em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres. Felizmente, isso tinha acabado, e os poucos que teimavam em criar esses poucos rentáveis produtos – chamados de obras de arte – tinham sido geneticamente transmutados em bichos. Aranhas, ao que parece.”⁸⁴

Este pequeno conto, publicado já no terceiro milénio, demonstra a intemporalidade e a capacidade de adaptação do mito a qualquer circunstância, nomeadamente àquelas que o tentam denegar, evidenciando-se as características fundamentais da repercussão mitológica através de uma constante renovação. Quando o autor necessitou de criar um determinado campo narrativo analítico, instaurou-o através da figura arquetípica do espaço civilizacional da criação têxtil, da fiação, da tecelagem e da frágil mas redentora narrativa da sua memória mítica, onde a matéria-prima é a própria vida, sendo tecida e re-tecida dia-a-dia.

Mia Couto transforma os modelos míticos, herdados e diluídos, em conceções inéditas e únicas mas prossecutivas e consequentes. Aproxima e reposiciona, num mesmo registo, mito e arte (civilização, ideologia e evolução). Só aparentemente fala da emancipação da mulher através da arte como referenciação mitológica. Do que verdadeiramente trata é da liberdade

⁸³ Embora o próprio Mia Couto tenha inserido este seu texto num livro de contos, atreve-se a denominá-lo de “fábula” por ser uma narração alegórica, com discursos diretos, em que os personagens principais são animais com características humanas, história cujo enredo encerra em si considerações filosóficas, estéticas e civilizacionais (com eventuais alertas socioideológicos alargados para quem os quiser entender...).

⁸⁴ COUTO, Mia, “A infinita fiadeira”, *Livro de Contos – O Fio das Missangas*, Lisboa, Companhia das Letras, (1.ª ed., Caminho, 2003) 2009. Este conto de Mia Couto transcreve-se na íntegra no ANEXO 6.

da própria arte, por mais contraditório que isto possa parecer, entendendo-se ironicamente a arte como coisa já esquecida pelos humanos, enquanto os artistas foram transformados nesse agente aracnídeo mitológico e libertador, o primeiro e o último repositório da arte (e do mito). A dimensão trágica reside na possibilidade do não lugar do autor enquanto ente criativo e liberto, da arte e do mito na civilização humana contemporânea.

Mito, tecelagem e arte estão capacitadas de poder narrativo, por isso transportam em si um certo agente libertador, emancipador e crítico, fenomenologias observáveis em diversas situações e domínios.

Durante muito tempo e em diversos lugares e povos, a produção têxtil das mulheres no recolhimento das habitações, como atividade quase íntima mas de carácter grupal, foi um garante ao suporte da manutenção e da economia familiar de tal importância que ainda hoje conservamos o seu valor linguístico quando nos referimos a questões económicas, como “renda”, “rendimento” ou “rendeiro”. Pode-se ainda lembrar que “lavor” (bordado, elaboração de fios) tem a ver com trabalho e está na origem de termos como “lavar” e “lavoura”, “lavra” e “laboratório”, diferentes instâncias em que o trabalho transforma a natureza e gera conhecimento, alimento e riqueza. Tradicionalmente, esta função também garantia alguma autonomia à mulher, muito devido ao seu contributo fundamental para o núcleo familiar, quer fosse económico ou funcional.

Esta relação será muito evidente nas sociedades tradicionais, mas à medida que as sociedades se industrializaram os paradigmas também mudam. Contudo, inesperadamente, a ligação profunda entre a narrativa, a mulher e o têxtil continua como um agente atuante e modificador. A percepção atual das dinâmicas sociais e políticas e das suas relações tensionais e transformadoras, que nos últimos dois séculos se geraram, permite compreender claramente quanto importante foi a área da produção têxtil para a evolução social que adveio.

Na viragem para uma sociedade industrializada, quando surgiram os teares mecânicos, a mulher foi assalariada como tecedeira de interesses terceiros, paralelamente ao homem, mas cedendo o seu trabalho por um preço bastante mais baixo. A substituição da prática artesanal da fição pela fição industrial das grandes fábricas veio abrir horizontes enganosos à qualidade de vida das mulheres pioneiras. Com essa nova atividade foram desvalorizadas e rapidamente destruída a imagem positiva que lhes garantia algum protagonismo no núcleo familiar, assim como a sua autoestima.

Na fábrica a voz que contava era o ruído mecânico e metálico dos novos teares, deixando de haver espaço para a reflexão, para a memória, para a narrativa e para um trabalho compartilhado.

Através da mecanização e do estatuto proletário, a mulher foi destituída da sua autonomia mítica de criar e desfazer mundos e de poder intervir e decidir sobre a economia familiar, deslocando-se esta última prerrogativa para o campo do patronato (e do masculino). É nesta inversão de valores, devido à industrialização, que a mulher vai assumir-se num outro registo, aproveitando as oportunidades da alfabetização, reivindicando um estatuto paritário e ativo na sociedade, no trabalho e em casa.

Mas esta sua ligação a estes teares mecânicos vai estimular uma outra narrativa mais social, solidária não só com o núcleo familiar mas com o coletivo, e são elas que acabam por encabeçar lutas decisivas num plano já político e global.

Em plena Primeira Guerra Mundial, na Rússia de 1917, as mulheres socialistas comemoraram no dia 23 de fevereiro (8 de março) o Dia da Mulher⁸⁵. Foi nesse dia que irrompeu a greve espontânea das tecelãs e costureiras de São Petersburgo, então denominada Petrogrado. Nesse dia, um grande número de mulheres operárias têxteis, na maioria tecelãs e costureiras, as mais oprimidas e mal pagas de toda a indústria da época, contrariando a decisão dos seus órgãos coordenadores que pensavam não ser o momento para qualquer greve, saíram às ruas em manifestação por pão e paz⁸⁶. Declararam-se em greve. Essa

⁸⁵ Este Dia da Mulher foi comemorado no dia 23 de fevereiro pelo calendário russo mas, no calendário ocidental, a data correspondia ao dia 8 de março. A explicação da origem do dia da mulher ter sido uma greve em Nova Iorque no ano de 1857, parece dever-se às condicionantes político-ideológicas da guerra fria, período que se atravessava aquando do reconhecimento do dia da mulher pela ONU (1975). GONZALES, Ana, *Los Orígenes y la Celebración del Día de la Mujer (1910-1945)*, Oviedo, 1999.

⁸⁶ Cronologia do estabelecimento do dia 8 de março como Dia da Mulher: 1900-1907 — Movimento das Sufragistas pelo voto feminino nos Estados Unidos da América (EUA) e Inglaterra; 1907 — Em Estugarda, é realizada a 1.^a Conferência da Internacional Socialista com a presença de Clara Zetkin, Rosa Luxemburgo e Alexandra Kollontai. Uma das principais resoluções: “Todos os partidos socialistas do mundo devem lutar pelo sufrágio feminino.”; 1908 — Em Chicago (EUA), no dia 3 de maio, é celebrado, pela primeira vez, o Woman’s Day; 1909 — Em Chicago realiza-se o Woman’s Day no último domingo de fevereiro; 1910 — O Woman’s Day é realizado em Chicago e Nova Iorque no último domingo de fevereiro; — Em Nova Iorque, há grande participação de operárias devido a uma greve nas fábricas de tecido em que, dos trinta mil grevistas, 80% eram mulheres. Essa greve durou três meses e acabou no dia 15/02, véspera do Woman’s Day; — Em maio, o Congresso do Partido Socialista Americano delibera que as delegadas ao Congresso da Internacional, que seria realizado em Copenhaga, na Dinamarca, em agosto, defendam que a Internacional assuma o Dia Internacional da Mulher. “Este deve ser comemorado no mundo inteiro, no último domingo de fevereiro, a exemplo do que já acontece nos EUA”. — Em agosto, a 2.^a Conferência Internacional da Mulher Socialista, realizada dois dias antes do Congresso, delibera que “as mulheres socialistas de todas as nacionalidades organizarão (...) um dia das mulheres específico, cujo principal objetivo será a promoção do direito a voto para as mulheres”; 1911 — Durante uma nova greve de tecelãs e tecelões, em Nova Iorque, morrem 134 grevistas devido a um incêndio causado pelas condições degradadas em que trabalhavam. Na Alemanha, Clara Zetkin lidera as comemorações do Dia da Mulher, em 19 de março. — Nos Estados Unidos, o Dia da Mulher é comemorado em 26/02 e na Suécia, no 1.^o de Maio; 1912 — Nos Estados Unidos, o Dia da Mulher é comemorado em 25/02; 1912 e 1913 — Na Alemanha, o Dia da Mulher é comemorado em 19/3; 1913 — Na Rússia é comemorado, pela primeira vez, o Dia da Mulher, em 3/3; 1914 — Pela primeira vez, a Secretaria Internacional da Mulher Socialista, dirigida por Clara Zetkin, indica uma data única para a comemoração do Dia da Mulher, 8 de março. Não há explicação sobre o porquê da data. A orientação foi seguida na Alemanha, Suécia e Dinamarca. Nos Estados Unidos, o Dia da Mulher foi comemorado em 19/03; 1917 — No dia 8 de março de 1917 inicia-se uma greve das tecelãs de São Petersburgo. Esta greve gera uma grande manifestação que origina a Revolução Russa; 1918 — Alexandra Kollontai lidera, em 8/3, as comemorações pelo Dia Internacional da Mulher, em Moscovo, e consagra o 8/3 em homenagem à greve do ano anterior, em São Petersburgo; 1921 — A Conferência das Mulheres Comunistas aprova, na 3.^a Internacional, a comemoração do Dia Internacional Comunista das Mulheres e decreta que, a partir de 1922, será celebrado oficialmente a 8 de março; 1955 — Dia 5/3, *L’Humanité*, jornal do PCF, fala pela primeira vez da greve de 1857, em Nova Iorque; 1966 — A Federação das Mulheres Comunistas da Alemanha Oriental retoma o Dia Internacional das Mulheres 1969 — Nos Estados Unidos, o movimento feminista ganha força. Em Berkley, é retomada a comemoração do Dia Internacional da Mulher; 1970 — O jornal feminista *Jornal da Libertação*, em Baltimore, nos EUA consolida a versão do acontecimento de 1857; 1975 — A ONU decreta, 1975-85, a Década da Mulher; 1977 — A Unesco determina a data 8/3 como Dia da Mulher e repete a

manifestação foi o rastilho para o início da primeira fase da Revolução Russa, conhecida depois como a Revolução de Fevereiro.⁸⁷

“Aliadas da narrativa, a fiação e a tecelagem tinham sentido para as mulheres que as criavam. Ao serem contrapostas ao livro e ao estudo, foram sendo rejeitadas”. Na Inglaterra vitoriana, o local e a época da Revolução Industrial, cada vez mais as mulheres, transformadas em operárias têxteis, passaram a dirigir a sua luta não apenas para melhores condições de trabalho, “lutando por um limite de seis dias de trabalho semanais e dez horas diárias, mas também pelo acesso à educação⁸⁸. Estudando, escapavam ao tear”⁸⁹. E à fábrica, um tear que tinha deixado de ser libertador... Mas que rapidamente é substituído por uma outra forma mais direta de fixar narrativa, agora através da palavra dactilografada, função que a mulher veio a conquistar para si na sociedade industrializada, ironicamente facilitada pelos períodos em que os homens iam sendo recrutados para as guerras durante o séc. XX.⁹⁰

Na realidade laboral portuguesa, já durante o século XX, é também aos operários têxteis que muito se deve pelas conquistas de melhores condições de trabalho, pelas frequentes tomadas de posição na frente das lutas operárias, razão pela qual sempre foi dos sectores mais vigiados, e por vezes mais reprimidos, durante o fascismo.

3. Aproximação à complexidade histórica do têxtil e da tapeçaria

Desde os tempos mais distantes, as fibras vegetais e animais proporcionaram aos seres humanos meios que a necessidade e o engenho foram transformando em abrigo, recipientes e fio para unir, tecer, revolução lenta e persistente que ainda nos dias de hoje se demonstra nas atividades mais variadas e tecnologicamente desenvolvidas⁹¹. Na pré-história as fibras seriam obtidas através de processos simples de recolção e descasque de fibras macias, tornando mais fácil a construção de objetos resistentes e duráveis. A inovação mais importante nesta

versão das 129 mulheres tecedeiras queimadas vivas; 1978 — O prefeito de Nova Iorque decreta o dia 8 de março Dia Internacional das Mulheres em homenagem às 129 mulheres tecedeiras de 1857.

⁸⁷ Em outubro o Partido Bolchevique lidera a grande Revolução Russa. Essa greve foi documentada nos escritos de Trotsky e de Alexandra Kollontai, ambos membros do Comitê Central do Partido Operário Social Democrata Russo e ambos, depois, proscritos pelo estalinismo vencedor. Kollontai escreve: “O dia das operárias, 8 de março, foi uma data memorável na história. Nesse dia as mulheres russas levantaram a tocha da revolução.” COTÉ, Renée, *La Journée Internationale des Femmes*, Montreal, Remue-ménage, 1984.

⁸⁸ Lutava-se, por exemplo, para que fossem instituídas escolas públicas para crianças que incluíssem as do sexo feminino. Em toda a Grã-Bretanha, nas poucas escolas públicas existentes em 1886, apenas 13 raparigas frequentavam o ensino secundário (“The Royal Commission on the Public Schools”, *Taunton Report*, vol. I, Cap. VI, 1868.) <https://www.educationengland.org.uk/history/chapter03.html> (Consultado em agosto de 2014).

⁸⁹ BARBER, 1994, *op. cit.*, estudando, a mulher adquiria também, por afastamento e reflexão, uma outra consciência da narrativa de si, da tecelagem e do mito.

⁹⁰ BARBER, 1994, *op. cit.*

⁹¹ HOPKINS, Heather, *Ancient Textiles, Modern Science*, Oxford, Oxbow Books, 2013.

epopeia foi a descoberta de que as fibras podem ser separadas estruturalmente e que, assim, adquirem a propriedade de tecelagem. As peles de animais provavelmente precederam este material tecido, embora as fibras vegetais tenham antecedido as de origem animal.

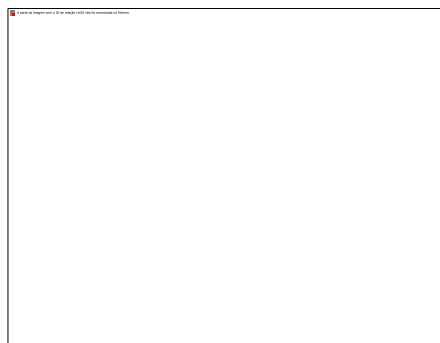


Fig. 4 Sapatos/sandália com cerca de 8000 anos, Sítio arqueológico Fort Rock, Missouri, Estados Unidos da América, 1938 (antecedem cerca de 2.500 anos o sapato de couro encontrado na Arménia em 2008)⁹².

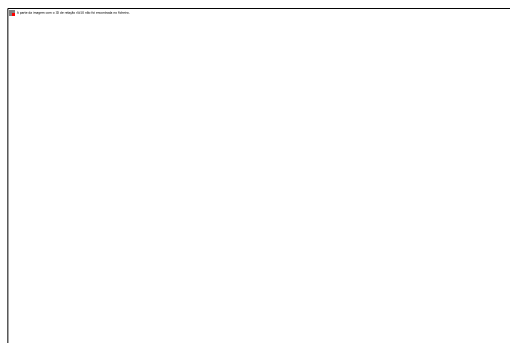


Fig. 5 Tecido de lã, Idade do Bronze. Encontrado nas minas de sal de Hallstatt (1600-1200 a.C.), Museu de História Natural, Viena de Áustria.

Quando se considera que a associação do *Homo* com plantas e animais remonta há centenas de milhares de anos, a História aparece-nos como um fio condutor demasiado curto. Os seres humanos tiveram que conhecer a natureza e as potencialidades das diversas fibras para saber retirar as matérias-primas que melhor serviam para a fiação e a tecelagem.

Segundo informações da Universidade do Nevada, nos Estados Unidos da América (EUA), através de um estudo de introdução aos materiais, são referidos alguns dados, entre os quais: a existência na América Central (México) de vestígios do uso de fibra tecida de algodão há cerca de 5.400 anos; na Turquia a fibra vegetal já ser tecida para uso doméstico há cerca de 10 mil anos, muito antes da domesticação da ovelha e consequente aproveitamento da lã, assim como o conhecimento e uso dos casulos dos bichos-da-seda para fazer fio de seda.⁹³

No continente americano há vestígios documentados de fibras têxteis anteriores aos da cerâmica, datados de cerca de 8500 a.C. Estas teceduras são de fibras vegetais rudes, que precedem as mais macias, que só aparecem a partir de 5700 a.C. Nesse continente a época mais rica é a dos povos pré-colombianos com documentos encontrados no respetivo território, entre as atuais fronteiras do Chile e do Perú.⁹⁴

Estas fibras finas e dúcteis passam a possibilitar a construção de quase todas as formas engendradas, adquirindo rapidamente um estatuto de argumento de comunicação e também de

⁹² Em 1938, o arqueólogo Luther Cressman (1897-1994) da Universidade de Oregon encontrou dezenas de sandálias como estas numa escavação numa gruta localizada num pequeno monte vulcânico a cerca de um quilómetro a oeste do Fort Rock, cratera vulcânica no centro de Oregon. Informação e crédito da imagem: <https://www.pages.uoregon.edu/connolly/FRsandals.htm> (consultada em agosto de 2013).

⁹³ Universidade do Nevada, <https://www.faculty.unlv.edu/landau/fibers.htm> (consultado em fevereiro de 2013).

⁹⁴ AA.VV., *L'Art Textile – histoire d'une art*, Genebra, Skira, 1985, p. 21.

retórica, paralelamente a serem agentes de utilidade diversa. São conhecidos vários vestígios, documentos gráficos e escritos que demonstram a existência da manufatura têxtil desde os tempos mais remotos (fig. 5), assim como a importância que esta detinha nas sociedades coevas.

Ainda que sem documentos relevantes, é possível concluir-se que antes da elaboração de artefactos têxteis para proteger os pés (fig. 4) fossem desenvolvidas peças para a cobertura da pele. É possível que, na longa história da cobertura do corpo, logo a seguir às peles animais se tenham afirmado as teceduras têxteis, preceitos de labor mais de acordo com posteriores fases de sedentarização.

Para além de cobrir, o têxtil também estrutura os corpos e as maneiras destes se mostrarem através dos tempos. Abdicando de se mencionar todo o ritual retórico do ato de vestir o corpo, apenas se refere sobre este aspeto a recente exposição de roupas interiores no Museu das Artes Decorativas de Paris⁹⁵, que teve lugar em 2013, intitulada *Roupas Mecânicas, uma História Indiscreta da Silhueta* (fig.6).



Fig. 6 *La Mécanique des Dessous, une Histoire Indiscreta de la Silhouette*, Exposição no Musée de les Arts Décoratifs, Paris, 2013⁹⁶.

Esta exposição explora o que nas diversas partes do mundo existiu, num passado muito recente, de roupas íntimas femininas e masculinas, disfarçando e acondicionando os corpos de acordo com as mudanças da moda, das mentalidades, e, fundamentalmente, desenvolvendo argumentos materiais através de artefactos têxteis, “roupas mecânicas”, como se refere no texto da apresentação da exposição, para de uma certa maneira adaptar o corpo ao exercício do poder sobre o “Outro” ou sobre uma sociedade entendida como grupo. E tudo o que enforma o traje também é argumento estrutural têxtil, tanto nas matérias como nas próprias formas/funções/intenções.

A dinâmica narrativa do têxtil adquire um incremento excecional com a possibilidade

⁹⁵ Musée de les Arts Décoratifs, *La mécanique des dessous, une histoire indiscreta de la silhouette*, “Cette exposition, présentée dans les espaces Mode et Textile, du 5 juillet au 24 novembre 2013, propose d’explorer la catégorie des dessous, féminins et masculins, tels que le corps à baleines, le panier, le corset, la crinoline, le «faux-cul», le pouf, la ceinture d’estomac et autres échafaudages vestimentaires qui devaient façonner le corps au moyen de fanons de baleines, de cerceaux ou de coussins selon les exigences d’une mode établie. Modelant le corps parfois à l’extrême, le «vêtement mécanique» permettait à chacun d’atteindre l’idéal de beauté de son temps. (parte do texto de apresentação). <https://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/expositions-181/expositions-hors-les-murs-990/expositions-disponibles-1002/la-mecanique-des-dessous-une-3164> (última consulta em 16 de agosto de 2014).

⁹⁶ Crédito das imagens: Afp photo/François Guillot <https://www.ardaily.org/index.asp> (recolhidas em julho de 2013).

que é permitida por uma superfície tecida. Aí se podem inscrever desde as marcas padronizadas da identidade de um povo, tribo, ou grupo familiar, até às narrativas construídas com léxicos figurativos muito objetivos e circunscritos.

Nas mais diversas culturas, as tapeçarias, por vezes em grandes painéis, têm para além da função ornamental, uma função documental e descritiva, revelando nas imagens tecidas ou bordadas factos históricos ou mitológicos, acontecimentos relevantes e cenas da vida quotidiana.

A arte de tecer tapetes foi provavelmente desenvolvida nas planícies da Ásia Central, há milhares de anos, pelos povos nómadas. De fácil transporte e manipulação e de grande resistência, é melhor solução para a montagem de abrigos contra os invernos frios do que as peles dos animais, mais irregulares e frágeis e menos manuseáveis. Os teares, na sua forma mais simples, são feitos de duas traves de madeira horizontais fixadas ao solo, passando por entre elas a urdidura. Estes teares horizontais, que ainda hoje são usados pelos nómadas, têm a vantagem de se dobrarem facilmente para poderem ser transportados. Podem ter veludo ou não e os padrões atuais mais característicos deste tipo de tapetes tecidos são compostos por motivos geométricos ou curvilíneos. Por vezes podem representar sínteses formais de animais e motivos vegetalistas.

A tapeçaria, entendida como manifestação artística que tem por base a tecelagem, é uma arte lenta que requer paciência e rigor.

O estudo de um vaso cerâmico grego do séc. V a.C. que representa Penélope em frente ao tear na companhia de Telémaco⁹⁷ dá indicações de “haver fortes presunções sobre o facto de que na origem foram os elementos têxteis que influenciaram os da cerâmica e não o inverso”⁹⁸. Isto é corroborado pelos estudos de Ellen Harlizius-Klück (1958)⁹⁹, cujo projeto tem como objetivo investigar a relevância da estrutura e da tecnologia têxtil nos tipos do pensamento tácito¹⁰⁰ e dos conceitos do mundo na antiguidade grega. Numa determinada etapa

⁹⁷ Vaso, séc. V a.C. Museu Etrusco de Chiusi, Itália.

⁹⁸ AA.VV., *L'Art Textile – Histoire d'une Art*, Genebra, Skira, 1985, p. 19.

⁹⁹ Ellen Harlizius-Klück é investigadora sénior no Centro de Pesquisa Têxtil da Textile Research da Universidade de Copenhaga e está a desenvolver o projeto *Periphron Penelopeia - Textile Technology and the Tacit Dimension of Thought in Ancient Greece*, em colaboração com o Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke de Munique, tendo como objetivo investigar a relevância da estrutura e tecnologia têxtil para o tipo de pensamento e de ordenação dos conceitos na antiguidade grega. Principalmente atribuído como metáfora, a tecnologia têxtil fornece um ofício invisível para adquirir conhecimentos sobre a ordem cósmica e social.

Para ver mais sobre o projeto *Periphron Penelopeia - Textile Technology and the Tacit Dimension of Thought in Ancient Greece*: <https://www.ctr.hum.ku.dk/economy/periphron/> (última consulta em outubro de 2014).

Para aprofundar a relação da tecnologia têxtil com a dimensão do pensamento tácito grego antigo: <https://www.harlizius-klueck.de/> (consultado em agosto de 2013). POLANYI, Michael, *The Tacit Dimension*, Londres, Routledge and Kegan, 1966.

¹⁰⁰ POZZALI, Andrea, “Tacit knowledge, implicit learning and scientific reasoning”, *Mind & Society*, n.º 7, 2008, pp. 227-237. Ainda sobre conhecimento tácito: HANENBERG, Peter, *Cultura e Cognição – ou o Poder do Conhecimento Tácito*, Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC), Universidade Católica Portuguesa, <https://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/pdfcgp/PF-PeterHanenberg.pdf> (consultado em abril de 2012).

da sua investigação, Ellen Harlizius-Klück desenvolve um paralelismo entre o verso e o anverso da tapeçaria – do tipo “sem avesso”¹⁰¹(fig 8), e um vaso de “cerâmica bilingue” (fig. 7), termo designado para referenciar peças cerâmicas datadas do séc. VI a.C., onde a pintura é realizada em técnicas diferentes, figuras negras de um dos lados e vermelhas do outro, mostrando, por vezes, a mesma cena. Estas obras de “cerâmica bilingue” parecem ser de charneira entre os dois estilos, figuras negras (c. 650 a.C.) e figuras vermelhas (c. 530 a.C.). Havendo registo dos seus autores, existem, no entanto, poucos exemplares deste tipo de peças.

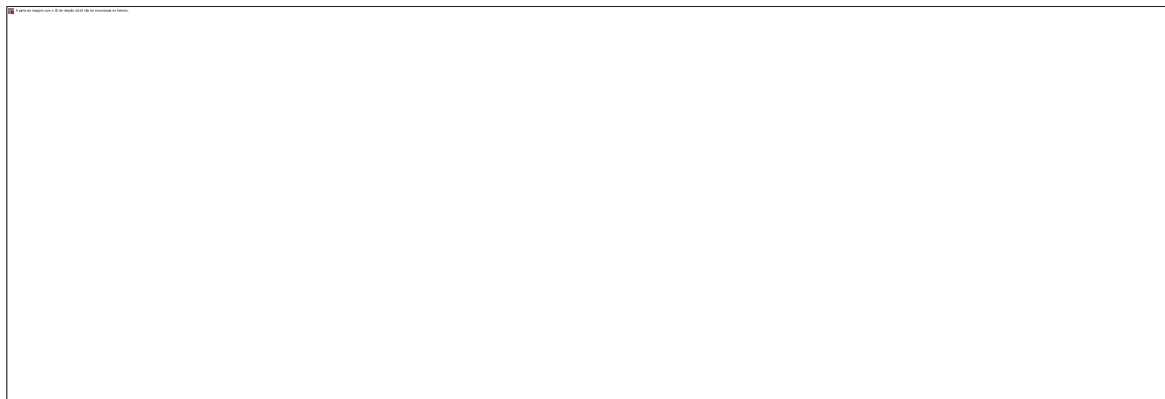


Fig. 7 Ânfora bilingue de Andokides, c. 525 a.C., Aquiles e Ajax jogando um jogo com seixos (*psephoi*).

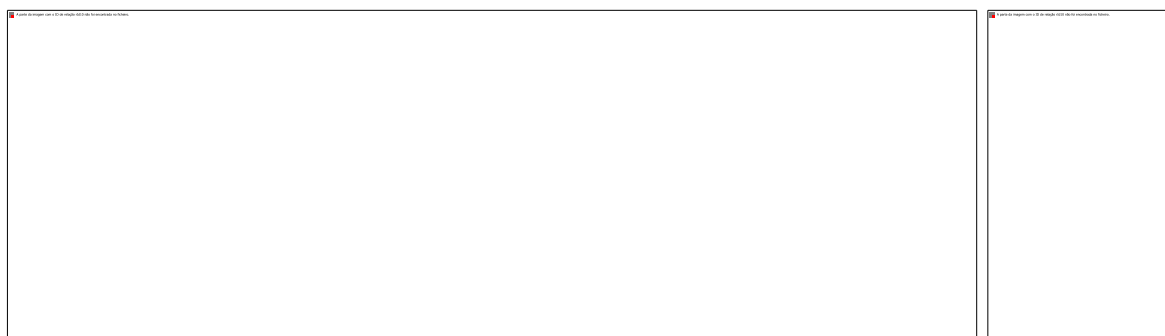


Fig. 8 Ellen Harlizius-Klück, Tapeçaria de dupla face ou “sem avesso”. Reconstrução de uma tapeçaria grega, anverso e verso de tecedura, respetivamente, da esquerda para a direita. O desenho tem como modelo a tapeçaria que Penélope tece, segundo a representação num vaso, datado de 440 a.C. e exposto no Museo di Chiusi Skyphos.

A semelhança pictórica entre os dois artefactos é notória. E a investigadora adianta também que os motivos geométricos da decoração cerâmica são informados pelo grafismo que caracteriza os têxteis da época, defendendo serem estes o alicerce da estrutura decorativa e pictórica grega (figs. 7 e 8). Esta conclusão ajusta-se aos mitos fundadores ligados ao universo têxtil e, considerando que o papel narrativo da cerâmica conhecida também se baseia diretamente na raiz mitológica, onde se observa uma apropriação da tecelagem em detrimento da olaria, é defensável que o têxtil lhe fosse precedente. Madeleine Jarry confirma haver provas documentais de que na Grécia antiga era corrente o uso da tapeçaria e de tapetes

¹⁰¹ “Sem avesso” diz-se de uma peça cujas faces são idênticas embora com a representação invertida, mesmo no que se refere à cor.

tecidos¹⁰². Sabe-se da existência de tapeçarias em Babilônia e Nínive, na Mesopotâmia suméria, através dos elogios ao seu esplendor em vários documentos escritos.¹⁰³

A metodologia da feitura de tapetes com tear, com ou sem veludo, é um processo próximo da pintura por neste procedimento as cores serem acrescentadas como um todo, já integrando todas as formas dos padrões, trama a trama, nó a nó; enquanto na realização dos tapetes de ponto o primado metodológico é do desenho, contornando-se primeiramente as formas para depois as encher das diversas cores, da maneira que acontece na realização dos tapetes bordados, como os de Arraiolos.

A mais antiga tapeçaria que chegou até nós é um tapete designado por *Tapete Pazyryk* (fig. 9), o nome do vale onde foi encontrado.

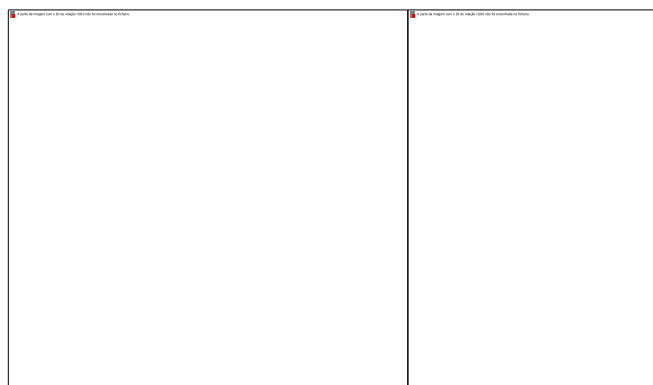


Fig. 9 *Tapete Pazyryk* e um seu pormenor, c. séc. IV a.C. Lã tecida, 183 x 200 cm, Museu Hermitage, São Petersburgo¹⁰⁴.

Provavelmente produzido na região onde atualmente se situa o Irão, e datado de IV a.C., dependendo das fontes¹⁰⁵. Os peritos que o estudaram concluíram ser uma tecelagem do período Aqueménida (550-330 a.C.)¹⁰⁶, embora tenha sido descoberto em 1947 longe do seu local de origem, numa escavação arqueológica na atual Sibéria¹⁰⁷, num túmulo de um alto dignitário cita, o que indica que este o acompanhava na sua longa deslocação. Foi manufaturado com 36 nós simétricos por cm², o que comprova a existência de uma avançada técnica de tecelagem há cerca de dois mil e quinhentos anos na região do mundo onde foi realizado.

¹⁰² JARRY, Madeleine, *La Tapisserie: des Origines à nos Jours*, Paris, Librairie Armand Colin, 1968.

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ Imagens recolhida em : https://www.pt.wikipedia.org/wiki/Tapete_persa (consultado em setembro de 2012).

¹⁰⁵ Enquanto a maioria das fontes referencia o *Tapete Pazyryk* entre os sécs. V e IV a.C., James Opie situa-o no séc. III a.C., OPIE, James, *Tribal Rugs, A Complete Guide to Nomadic and Village Carpets*, Boston/Nova Iorque/Londres, Bulfinch Press, 1998., p. 29.

¹⁰⁶ O Império Aqueménida foi fundado por Ciro (reinou de 559 a 530 a.C.).

¹⁰⁷ Foi o arqueólogo russo Sergei Rudenko (1885-1969) que fez o achado do *Tapete Pazyryk* que estava inserido num sítio tumular que, por razões ambientais, se encontrava em excecionais condições de preservação (devido a estar enclausurado num enorme bloco de gelo) (OPIE, *op. cit.*, pp. 29-33).

Na região do vale do Nilo dá-se uma transformação no séc. III d.C. nos hábitos dos egípcios romanizados, passando estes a sepultar os seus mortos enrolados em tapeçarias, pela abdicação progressiva do costume tradicional da mumificação¹⁰⁸. Este procedimento contribui para o desenvolvimento da tecelagem de tapetes.

Mas são as tapeçarias coptas as mais importantes para o conhecimento e estudo do passado recente¹⁰⁹ desta arte (fig. 10). Existem fragmentos destas tapeçarias, peças tecidas em pequeno formato dos séculos V e VI d.C., realizadas pelos coptas (povo estabelecido na região do Egito) em teares muito simples com características técnicas próximas das usadas na Idade Média em várias regiões da Europa.¹¹⁰

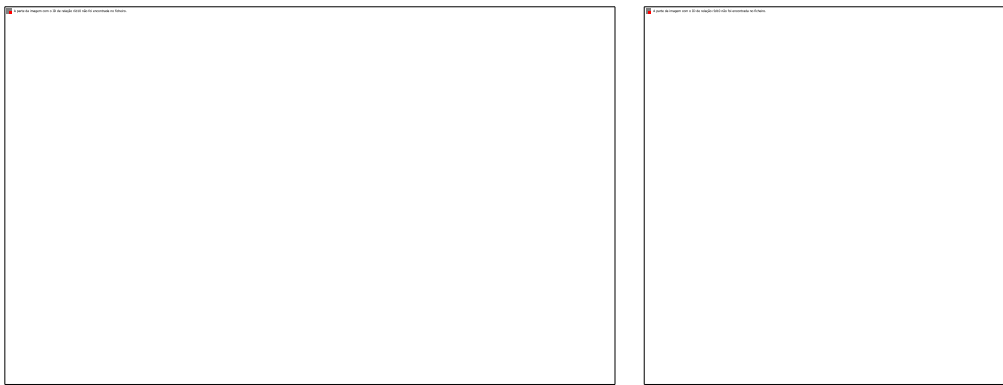


Fig. 10 *O Sacrifício de Isaac*, sécs. IV-V d.C. Fragmento de tapeçaria Copta com cena bíblica, lã sobre linho, Cooper Union Museum, Nova Iorque¹¹¹. Tapeçaria Copta, sécs. V ou VI d.C., Lã sobre linho, 28 x 30 cm¹¹².

Sendo a lã a fibra mais usada para a trama e o linho para a urdidura, a tapeçaria copta caracteriza-se pelo seu cromatismo mais aberto e brilhante. Naquela época, a indústria artesanal da tinturaria teve um grande incremento, paralelo ao vivido durante o Renascimento europeu, com a inclusão de novas substâncias corantes, o que, consequentemente, permitiu adquirir uma maior gama de cores indelévels.¹¹³

Num fragmento de uma tapeçaria de lã podem observar-se as primeiras conexões formais da tapeçaria posterior (fig. 11), onde já se percebe o tipo de padrão tradicional que a tapeçaria islâmica do Médio Oriente vai adquirir. Neste caso a influência vem da arte Sassânida do Irão. Gradualmente os padrões vão-se tornando formalmente cada vez mais abstratos e lineares, advindo do grande protagonismo que irá ser dado aos contornos formais, como é disso revelador o fragmento do século XIV (fig. 12) originário da cultura islâmica

¹⁰⁸ JARRY, 1968, *op. cit.* Ver também: <https://www.ctr.hum.ku.dk/economy/periphron> (consultado em 4 de abril de 2012).

¹⁰⁹ Por já estar no nosso tempo civilizacional (d.C.), entende-se estes tempos como “passado recente”, confrontados com a antiquíssima história do têxtil.

¹¹⁰ PHILLIPS, Barty, *Tapestry*, Londres, Phaidon Press, 1994. RUTSCHOWSCAYA, Marie-Hélène, *Les Tissus Coptes*, Paris, Adam Biro, 1990.

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² Imagem recolhida em: PHILLIPS, *op. cit.*

¹¹³ JARRY, 1968, *op. cit.*

estabelecida no sul mediterrânico da Península Ibérica.

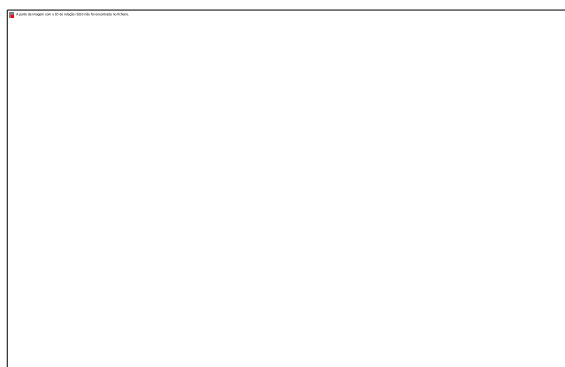


Fig. 11 Tapeçaria tecida, fragmento, período Umayyad (661-750), sécs. VII-VIII d.C., Irão, Iraque, ou Egito, lã, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque ¹¹⁴.

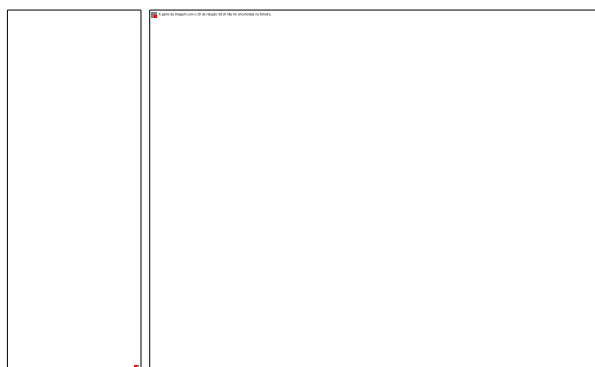


Fig. 12 Fragmento têxtil e pormenor, séc. XIV. Espanha, tecelagem em seda, 102 x 36,3 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque ¹¹⁵.

Este fragmento têxtil (parte superior da fig. 12, à direita) é constituído por vários padrões em banda, incluindo um, cujo grafismo linear descreve inscrições caligráficas que traduzem desejos de sorte e prosperidade. Esta peça terá sido produzida durante o período islâmico Nasrida, na atual zona da Andaluzia espanhola. ¹¹⁶

O desenho geométrico global do têxtil interliga-se com a arquitetura, especialmente nos padrões de estuque e azulejaria que decoram as paredes dos edifícios muçulmanos. Esta tipologia formal teve repercussões tanto nos tecidos têxteis como na azulejaria que foram produzidas já numa fase cristã, após a queda do emirado Nasrida de Granada (1238-1492), criando pontes e laços entre as duas culturas.

Em território português o têxtil é uma das relações tipológicas entre os diversos desenvolvimentos dos padrões da azulejaria ¹¹⁷, relação que é colocada em evidência e debate nas peças tridimensionais da instalação *Kneaded Memory* (fig. 13), numa praça da cidade Belga de Blankenberge, pela artista plástica portuguesa Dalila Gonçalves (1982) ¹¹⁸. São objetos que se assemelham a pedras, formas arredondadas de diferentes tamanhos, em que as superfícies irregulares mas boleadas foram revestidas com azulejos moldados e adaptados a esses volumes, que visualmente se percecionam como se se tratasse de vestígios de alguma cobertura de tecido flexível.

¹¹⁴ Imagens recolhidas em: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/50.83> (consultado em março de 2015).

¹¹⁵ Imagens recolhidas em: <https://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/448232?=&imgno=6&tabname=label> (consultado em março de 2015).

¹¹⁶ JENKINS, David, *The Cambridge History of Western Textiles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

¹¹⁷ FERREIRA, Maria João Pacheco, "Repercussions of the Chinese Textiles in the Portuguese Artistic Production (16th-17th Centuries)", *Face to Face – The Transcendence of the Art in China and Beyond*, Conferências, 3-5 de abril, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013. FERREIRA, Maria Augusta Trindade, *Lenços e Colchas de Chita de Alcobaça*, catálogo, exposição, Rio de Janeiro, 2002.

¹¹⁸ Dalila Gonçalves (1982), com um curriculum expositivo relevante desde 2005, ano em que terminou a licenciatura em Artes Plásticas/Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP); fez o curso de Fotografia do Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística, 2008; Mestrado – Ensino de Artes Visuais pela FBAUP e Faculdade de Psicologia da Universidade do Porto, 2009; é doutoranda em Arte e Design na FBAUP.



Fig. 13 Dalila Gonçalves, *Kneaded Memory*, 2012. Instalação, dimensões variadas, cimento, placas de chacota pintadas e vidradas¹¹⁹.

Kneaded Memory propõe uma reflexão e um debate sobre fronteiras, entre o presente e o passado, “entre a memória, a recordação e o esquecimento”¹²⁰, mas fundamentalmente um ensaio até a um dos limites da memória cultural têxtil¹²¹. É na conjugação entre a forma, os azulejos e o cimento que se cruzam diversas narrativas técnicas, estéticas e culturais que contribuem para um acontecimento artístico enriquecedor que, de certa forma, também une a cidade belga à azulejaria portuguesa pela importação de alguns dos padrões e técnicas de fazer, principalmente entre os sécs. XVII-XIX.

Durante todo o séc. XVI, na região do Médio Oriente, compreendendo a Pérsia e a parte ocidental da Índia nos territórios sob proteção da dinastia Safávida (1501-1722 d.C.), a tecelagem de tapetes desenvolveu-se bastante, técnica e artisticamente, muitas vezes em oficinas pertencentes à corte. Durante este período são tecidos dois grandes tapetes para a mesquita Sheikh Safi (fig. 14), medindo 534 x 1152 cm, provavelmente manufaturados na cidade de Kashan na Pérsia. Estes dois tapetes eram semelhantes em tamanho e padrão, complexo e minucioso, com uma qualidade de tingimento indelével, tendo sido necessários cerca de três anos para que cinco tecelões os completassem no ano de 1539 d.C. Devido a um sismo, que provocou a derrocada da mesquita que originalmente os albergava, os tapetes ficaram bastante danificados. De acordo com um procedimento corrente no restauro têxtil, quando possível, é sacrificado um tapete a fim de reparar por completo um outro. Como originalmente foram tecidos dois tapetes similares, ao tapete mais bem preservado foram reconstituídas as zonas danificadas com as partes coincidentes daquele que estava em pior estado de conservação.

O tapete recuperado transformou-se rapidamente num dos principais documentos da grandiosidade e esplendor do mítico “tapete oriental”, legitimando o valor e a notoriedade de

¹¹⁹ Primeira imagem recolhida em: <https://www.beeldenpark.beaufort04.be/nl/pagina/245-270/kneaded-memory.html> (consultado em março de 2015). As imagens seguintes foram recolhidas em: <https://www.dalilagoncalves.blogspot.pt/p/kneaded-memory.html> (consultado em março de 2015).

¹²⁰ <https://www.beeldenpark.beaufort04.be/nl/pagina/245-270/kneaded-memory.html> (consultado em março de 2015).

¹²¹ <https://www.dalilagoncalves.blogspot.pt/p/kneaded-memory.html> (consultado em março de 2015).

muitas outras peças (fig.15).

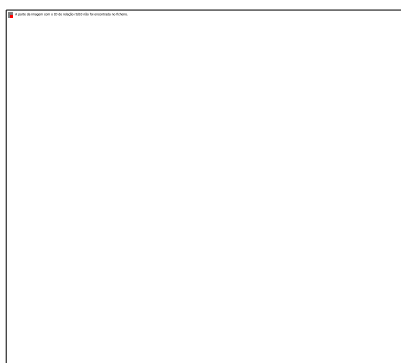


Fig. 14 Planta de localização original dos dois tapetes na mesquita Sheikh Safi al-Din Ardabil, no torreão do túmulo de Sheikh Safi al-Din¹²².

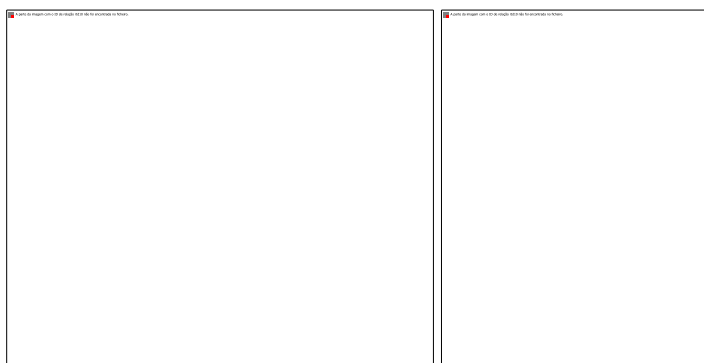


Fig. 15 *Tapeçaria Ardabil*, 1539. Atual exposição museológica da tapeçaria *Ardabil* numa das salas do Victoria & Albert Museum em Londres. Pormenor¹²³.

O tapete completamente recuperado pertence ao acervo do Victoria & Albert Museum de Londres, onde está em exposição permanente (fig. 15), numa solução museológica que, refletindo a imagem da peça num espelho colocado num plano acima, além de permitir ao observador uma visão global pelo afastamento perspético, remete simbolicamente para o outro tapete idêntico, sacrificado para o restauro daquele que se apresenta (fig. 15). As restantes partes do tapete sacrificado podem ser vistas atualmente em Los Angeles, no Museu de Ciências, História e Arte. Estes tapetes são constituídos por nós persa, com uma densidade de 52 nós por centímetro quadrado em fio de lã e urdidura de seda.¹²⁴

Os vulgarmente denominados “tapetes orientais” são divididos em três categorias, dependendo de onde e por quem são fabricados¹²⁵, compreendendo os tapetes tecidos pelos nómadas para diversas aplicações próprias, carpetes e tapetes urbanos tecidos pelas mulheres para uso doméstico próprio e os que são tecidos em oficinas para serem comercializados em loja ou em feira.

Todos estes tapetes adquirem o nome das cidades, regiões ou tribos onde ou por quem são confeccionados. Os materiais, os processos de elaboração, o desenho e os padrões, assim como os tingimentos e os respetivos pigmentos, que caracterizam cada tipologia, estão circunscritos ao local e às singularidades de onde são oriundos.

Por norma apenas os tapetes mais utilitários tecidos pelas tribos nómadas apresentam

¹²² Imagem recolhida em: <https://www.vam.ac.uk/content/articles/h/History-of-the-ardabil-carpet/> (consultado em março de 2015).

¹²³ Imagem recolhida em: <https://www.goppion.com/installations/victoria-and-albert-jameel> (consultado em março de 2015).

¹²⁴ WEARDEN, Jennifer, “The Surprising Geometry of the Ardabil Carpet”, *Ars Textrina Conference*, Leeds, 1995. Este tipo de peças de exceção continua a ser muito valorizado na atualidade. Em 2013 uma tapeçaria Kerman do séc. XVII atingiu mais de trinta e três milhões de dólares em leilão na Sotheby's, o que suplantou a quantia de nove milhões de dólares alcançada em 2010 por um outro tapete Kerman.

¹²⁵ Assim como toda a produção de tapetes em geral. Na Europa também são conhecidos pelos lugares de produção.

padrões e motivos irregulares e pouco simétricos, o que seria considerado insipiência ou engano na tecedura dos tapetes mais elaborados ou para um uso mais urbano ou requintado.

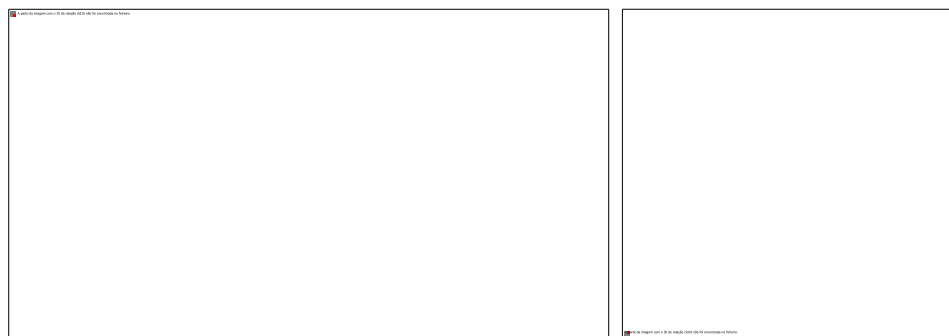


Fig. 16 Tapete de oração *Baloch*, segunda metade do séc. XIX. Veludo de lã sobre lã, 97 x 162 cm¹²⁶. Neste raro exemplar podemos observar a marcação da postura de prece no próprio padrão, como instrução ao uso.

O desenho pode ser orientado, impondo um sentido de lógica visual, como acontece nos tapetes com figuras e nos tapetes de oração, sendo que nestes últimos o desenho é a representação simbólica da própria mesquita, com o apontamento do mirabe, a porta simbólica que se abre à palavra divina que, em ato de reza, será sempre virada para Meca¹²⁷, ou obedecer a uma geometrização postural do crente em oração (fig. 16). O desenho não orientado significa que o tapete pode ser visto em qualquer posição e os seus elementos são padrões que podem ser contínuos ou apresentar simetrias simples ou centralizadas, normalmente com rosácea ou um medalhão central. Costumam ter barras laterais que envolvem a zona central.

Embora as denominações aludam à proveniência dos tapetes, estes também se podem referenciar em relação aos próprios processos de elaboração, caso dos *Kilim*¹²⁸. Mas até este tipo se distingue pictoricamente consoante as zonas de origem, tanto através da diversidade do desenho como da cor, adquirindo, então, o nome do local de origem a seguir à denominação genérica. Os *Kilim* caracterizam-se por não terem veludo, o verso e o anverso serem idênticos, terem a urdidura geralmente de algodão, linho ou mesmo lã, e a trama de lã caprina e ovina, frequentemente associada à de camelo ou pelo de cavalo, o que lhes dá uma textura e cheiro peculiares. Foram primeiramente produzidos pelos nómadas persas que, pelo mesmo processo, criavam todos os artefactos têxteis, como sacos, alcofas e alforjes, tendas e agasalhos de cobertura. Os mais comuns são os *Kilim Persas*, os *Kilim Sumakh*, os *Kilim*

¹²⁶ Um dos raros exemplares onde está bem anotada a posição onde as mãos têm de ser colocadas em ato de oração, para além da referência à colocação da cabeça que se sobrepõe à representação do mirabe. Imagem retirada do livro de OPIE, James, *Tribal Rugs, A Complete Guide to Nomadic and Village Carpets*, Boston/Nova Iorque/Londres, Bulfinch Press, 1998.

¹²⁷ COHEN, Steven, “Pérsia ou Índia”, *O Tapete Oriental em Portugal*, catálogo, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2006, p. 123.

¹²⁸ *Kilim* em turco, do persa *gilim*, que corresponde a um “cobertor grosso tecido”, numa tecedura resistente, sem veludo e que pode ser grossa ou mais fina e dúctil. FORD, P. R. J., *Oriental Carpet Design: A Guide to Traditional Motifs, Patterns and Symbols*, Londres, Thames & Hudson, 2008; *idem*, *The Oriental Carpet*, Nova Iorque, Portland House, 1989.

Senneh, os *Kilim Fars* e os *Kilim Ghashghai*, distinguindo-se através dos padrões, muito raramente figurativos, e do cromatismo. Os *kilim*, mais resistentes e duráveis, acabam por ser autênticos documentos históricos sobre a tribo de onde provêm e sobre a qual muitas vezes não existem documentos escritos.

A procura *in loco* deste tipo de artigos têxteis por colecionadores¹²⁹ e por investigadores, como Clay Stewart (1969)¹³⁰, levou ao longo das últimas duas décadas a reconhecer tipologias não catalogadas (fig. 17) e até então desconhecidas deste tipo de universo, como foi o caso das grandes tapeçarias tecidas para cobrir paredes ou chão produzidas por um povo seminómada, ainda pertencente à tribo nómada Baloch¹³¹, que habita numa região de difícil acesso, entre a fronteira do Afeganistão e do Irão, pelo menos desde o final do séc. XVIII.

Os seus *Kilims* têm uma grande profusão de cores escuras resultantes dos pelos não tingidos, das lãs de cabra e ovelha aos pelos de cavalo e camelo, o que lhes confere tonalidades de várias gamas de castanhos, dos tons terra escuros, quase negros, aos amarelados neutros, passando pelos arruivados, desenvolvendo padrões quase impercetíveis ou de apenas uma cor, com aquela irregularidade tonal das teceduras monocromáticas, o que lhes confere uma forte modernidade estética nos atuais parâmetros ocidentais (fig. 17). Quando existem outras cores elas são adquiridas através de tingimentos com pigmentos naturais recolhidos nas zonas por onde a tribo circula. Estes *Kilims Baloch*, tecidos em teares horizontais de traves rústicas, são cosidos entre si para obtenção de uma maior superfície tecida (fig. 117, à direita).

Surpreendem pelo seu despojamento, com um padrão abstrato e coloração muito delicada e subtil, apresentando por vezes o efeito *ikat* por algum desajuste na união entre si, numa lógica estética paralela à bauhausiana ou de obras assinadas por Mark Rothko (Marcus Yakovlevich Rothkowitz) (1903-1970). Só recentemente foram descobertos, valorizados e

¹²⁹ Como, por exemplo, Werner Weber, grande colecionador suíço, que descobriu um tipo de *kilim* minimalista, situação aliada à não existência de salvaguardas de origem, pelo que a origem das peças tem de ser atestada desta forma. PARVIZ, Tanavoli, *Undiscovered Minimalism: Gelims from Northern Iran*, Londres, Laurence King, 2011.

¹³⁰ O investigador de tapetes manufacturados Clay Stewart (1969) e o fotógrafo Simon Norfolk (1963) realizaram um trabalho sobre os *Kilims Baloch* e o seu território cultural alargado, zona de contínuo conflito, que mostraram numa exposição designada *Palimpsest Afghanistan*, em 2002, na William Halsey Gallery no College of Charleston's School of the Arts, no estado da Carolina do Norte nos EUA. Deste trabalho percebe-se muito sobre a cultura afegã e os Balochs, que vagueiam há centenas de anos, como a maioria dos afegãos de hoje. E, assim como as suas tecelagens foram construídas para suportar os desertos abrasivos e as montanhas geladas, também o povo afegão de hoje luta contra os efeitos devastadores de um conflito armado constante. O tema do palimpsesto capta um momento na história de um país em que o passado e o presente colidem. As fotografias atestam a reescrita do destino do Afeganistão. Os têxteis incorporam essa cultura, tão antiga quanto a ovelha e a lã de cabra da qual eles são tecidos. A cultura, embora fragmentada, ainda brilha através da arte. <https://www.simonnorfolk.com/> <https://www.halsey.cofc.edu/exhibitions/palimpsest-afghanistan/> (consultado em fevereiro de 2015).

¹³¹ Os Balochs são efetivamente uma subtribo dos Turcomanos cuja cultura só recentemente está a ser descoberta pelo Ocidente. Os Balochs vivem numa região recôndita na província de Mazandaran nas altas montanhas do norte do Irão. Inicialmente não tinham língua escrita, toda a sua história remota foi documentada através dos relatos militares russos e ingleses, bem como de historiadores persas, árabes e bokharan, únicas referências históricas conhecidas sobre os Balochs e a sua cultura. Sabe-se, por exemplo, que os desenhos dos tapetes Baloch foram influenciados pela exposição aos grafismos e simbolismos chineses, devido, sobretudo, aos contactos havidos na antiga Rota da Seda, integrando neles símbolos da filosofia chinesa antiga, como a figuração dual simétrica, o *in/yang* e o octógono. PARVIZ, Tanavoli, *Undiscovered Minimalism: Gelims from Northern Iran*, Londres, Laurence King, 2011. <https://www.halsey.cofc.edu/exhibitions/palimpsest-afghanistan/> (consultado em fevereiro de 2015).

apreciados comercialmente pelo Ocidente, sendo aí atualmente comercializados com grande êxito, pela sua simplicidade sofisticada e abstrata, maioritariamente assimétrica, próxima dos cânones estéticos minimalistas (fig. 117, ao centro).¹³²

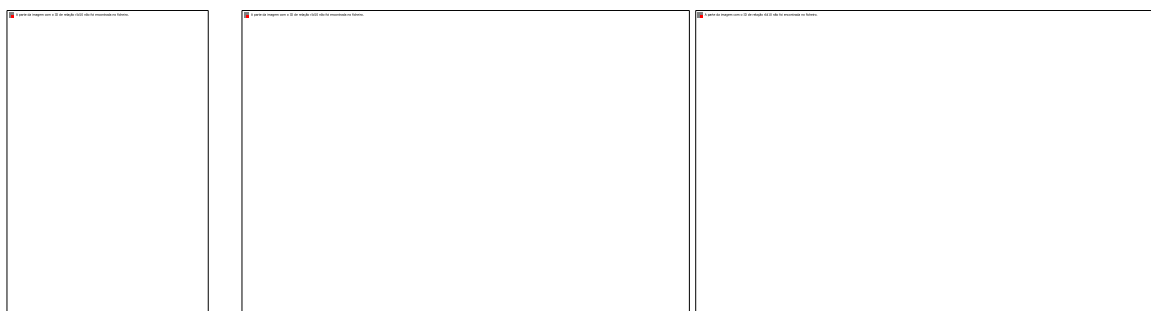


Fig. 17 Kilims Baloch. Museu Etnológico St. Gallen, Suíça. Col. Werner Kelim - Galerie Weber, Zurique¹³³.

Devido ao seu estatuto de obra de arte, começou a existir a necessidade de criar mecanismos de controlo de qualidade para este tipo de peças têxteis, com a agravante de a sua produção estar afastada geográfica e organizacionalmente dos grandes colecionadores e museus, colocando em causa cotações comerciais e aferições históricas, museológicas e colecionistas.

Relatamos o caso de um projeto que se proclama autossustentável denominado DOBAG (Natural Dye Research and Development Project)¹³⁴, fundado nos anos oitenta (1983) e impulsionado por Harald Böhmer, um estudioso e colecionista alemão, em cooperação com a Universidade Mármara de Istambul, onde atualmente leciona. Os aspetos mais importantes que este projeto quer preservar são o uso de lã fiada manualmente, os métodos tradicionais de tingimento natural sem adição química, a continuação dos mesmos desenhos geométricos pertencentes ao património iconográfico do povo da Anatólia e o justo pagamento das tecelãs (por nó). Como formas de concretizar estes objetivos desenvolveu-se um controle de qualidade permanente e a exportação direta organizada por uma cooperativa criada para o efeito, evitando assim os intermediários e mantendo o domínio das cotações. Mas o fundamento deste projeto é a garantia da fidelidade dos processos artesanais dos tapetes, para que os mesmos tenham fiabilidade comercial, como se se tratasse de um controlo de marca.

Abrangendo cerca de 350 famílias de 35 aldeias situadas na Anatólia turca, não obstante o empreendimento ser muito interessante do ponto de vista dos objetivos em si, da

¹³² Estes tapetes, até há pouco tempo completamente desconhecidos, apenas adquiriram visibilidade mundial há dez anos. A monografia do investigador têxtil Tanavoli Parviz divulgou-os, assim como o colecionador e comerciante têxtil suíço Werner Weber que, ao visitar nos anos 90 a região de Hezar-jerib, nas montanhas Elburz, os descobriu. Mais tarde visitou novamente a zona acompanhado pelo artista plástico e investigador têxtil Parviz Tanavoli, assim como outros historiadores da arte e especialistas de Teerão, tendo essas observações sido registadas em livro. <https://www.wernerweber.com/> (consultado em fevereiro de 2015). PARVIZ, Tanavoli, *Undiscovered Minimalism: Gelims from Northern Iran*, Londres, Laurence King, 2011.

¹³³ https://www.wernerweber.com/images/samples/bild3_3_xl.jpg (consultado em fevereiro de 2015).

¹³⁴ <https://www.dobag-teppiche.de/english/Home/> (consultado em fevereiro de 2015).

salvaguarda de processos antiquíssimos de pensar e fazer tapetes manualmente, de forma perfeitamente integrada e sustentável, assim como da reversão do lucro para as populações implicadas, afigura-se que o desenvolvimento humano dessas mesmas populações não foi devidamente acautelado, principalmente devido a determinadas ações, que consideramos neocolonialistas, e às suas consequências, que negam em si qualquer conceito atual de sustentabilidade. A manutenção das condições de vida ancestrais num estado de privação que caracteriza o subdesenvolvimento, agravado pelos olhares exteriores que apenas cobiçam um produto ancestral, faz mirrar a autoestima e não identifica nem equipara uma região demarcada com a natural elevação da qualidade de vida dos habitantes¹³⁵. As populações que dominam perfeitamente a ideia, o saber concretizá-la e a qualidade do seu resultado¹³⁶, são “emprestadas” apenas como servos do propósito base do projeto, deixando perder-se a oportunidade da reorganização da produção de tapetes manufaturados aberta a outras noções civilizacionais, com padrões de vida paralelos aos do universo daqueles que coordenam o projeto e aos dos que usufruem os tapetes nas galerias dos países mais ricos. Este procedimento sociológico bloqueia uma progressão natural, um livre arbítrio, denunciando uma ambição económica de parar o tempo para ampliar a produção de determinado produto, mesmo que isso evidencie um desfasamento com a realidade e um desprezo pela liberdade.

Harald Böhmer, como coordenador do projeto, assegura-se do cumprimento rigoroso dos objetivos e da estrutura do mesmo para que, desta forma, não se desvirtue uma postura ingénua, as aldeias se mantenham autênticas, assim como a genuinidade dos tapetes, o que serve também para promover uma outra indústria paralela e colonizante, a do turismo.

Encontramo-nos perante uma situação que poderia ser verdadeiramente sustentável, mas que subverte este conceito para promover diversas mais-valias dos povos dominantes, entre elas assegurar que podem confiadamente adquirir tapetes turcos manufaturados com garantia de supervisionamento e controlo de preço.

Os tapetes persas vão evoluindo e desenvolvendo em cada época as suas características próprias, estando os principais centros produtores situados em Tabriz (entre 1500 e 1550), em

¹³⁵ Como, por exemplo, melhores condições de higiene básica e de conforto dos casebres onde vivem, que continuam a ser exatamente os mesmos dos seus antepassados, conferir-lhes acessos a uma educação especializada, proporcionar-lhes orgulho na diferença, mas de um igual para outro igual diferente.

¹³⁶ Este domínio é endógeno, fruto de a manufatura têxtil fazer parte da sua cultura intrínseca. Se houvesse maior sensibilidade ao sustentável, dever-se-ia facilitar acessos à informação, à formação e educação atuais, para que este povo soubesse por si próprio reconhecer a importância da sua cultura milenar, e não apenas através de terceiros, e estivesse apto a continuá-la, mas também, e em paralelo, soubesse criá-la de acordo com sínteses próprias dos novos paradigmas civilizacionais, processo que o projeto DOBAG pretende reprimir a todo o custo.

Kashan e Herat (entre 1525 e 1650), e em Kerman (de 1600 a 1650).¹³⁷

No Médio Oriente, mais precisamente na Pérsia, a tapeçaria estava imbuída de um misticismo simbólico que a fazia desempenhar uma dupla função, a do uso quotidiano e a metafórica, cuja amplitude hoje se perdeu em parte¹³⁸. O tapete constituía uma delimitação do espaço, criando um território consagrado, que tanto poderia representar o divino, como o universo na sua expressão mais sublime, circunscrevendo esse lugar especial por uma moldura, limbo que o defendia do mundo profano envolvente. O motivo e o imaginário central iriam definir a qualidade da transfiguração de quem sobre ele se colocasse. Seria um género de ilha metafísica, dependendo da postura e dos objetivos. Desta poética estética e semântica resultaram inúmeras lendas fantasiadas sobre tapetes mágicos que conhecemos por via literária¹³⁹. Com semelhanças ao conceito de espaço sagrado (espiritual) que as mandalas indo-tibetanas definem (fig. 18), alguns destes tapetes repetem o motivo central em cada um dos lados da moldura, passando a ter o significado de “portas” de aproximação e de proteção ao centro divino.¹⁴⁰

Embora os tapetes efémeros, realizados em areia, pedras ou flores, sejam recorrentes em muitas situações e lugares, é de salientar que uma das obras coletivas integrantes do *Festival Iraniano de Artes para o Ambiente* é um grande tapete realizado com areias coloridas, com a mesma técnica e pensamento com que, tradicionalmente, os indu-tibetanos desenham as suas mandalas (fig. 18). A primeira iniciativa surgiu em 2008 e o quarto tapete, realizado por cerca de 40 artistas iranianos ajudados por outros tantos assistentes, foi inaugurado em 2014 (fig. 19). A construção do quinto tapete de areia, que demora geralmente cerca de um mês e meio, iniciou-se em janeiro de 2015.

¹³⁷ Esta síntese foi construída a partir de diversos dados, alguns dos quais recolhidos nas seguintes obras: COFFINET, J., *Métamorphoses de la Tapisserie*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1977; GEIJER, A., *A History of Textile Art*, Londres, 1979; HARRIS, Jennifer, *5000 Years of Textiles*, Washington D.C., Smithsonian Books, 2011; HOMEGO, Jenny, *Tribal Rugs*, Londres, Scorpion, 1991; PEREIRA, Benjamim, *Têxtil, Tecnologia e simbolismo*, Lisboa, Museu de Etnologia, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1985.

¹³⁸ Como anteriormente se referiu, não se pode esquecer que ainda hoje os muçulmanos rezam num espaço consagrado de um tapete cujo desenho representa a própria mesquita, sempre com o mirabe a designar a abertura para o espaço divino, para Meca, para onde estará sempre virada no ato da oração. Este templo/porta transportável é do domínio do simbólico. FORD, P. R. J., *Oriental Carpet Design: A Guide to Traditional Motifs, Patterns and Symbols*, Londres, Thames & Hudson, 2008.

¹³⁹ O pensamento de E. M. de Melo e Castro não converge plenamente com o nosso raciocínio, evocando que “A ideia de tapeçaria está sempre ligada a estas duas ideias: intervir esteticamente e humanamente no ambiente. As tapeçarias orientais não tinham de resto outra função que não fosse essa de criar um ambiente adequado à vida nómada, recobrando o chão das tendas e proporcionando o conforto e requinte estético necessário ao lazer. O mito do ‘tapete voador’ não é outra coisa senão uma transposição poética dos tapetes orientais”. Parece-nos demasiado materialista e redutora a perspetiva de Melo e Castro, uma vez que limita o conceito de “intervenção estética” ao mero conforto, embelezamento ou decoração dos ambientes, negando qualquer relação do âmbito místico ou simbólico. CASTRO, E. M. M., *Introdução ao Desenho Têxtil*, Lisboa, Ed. Presença, 1990, p. 148. Remete-se a síntese argumentativa também para a nota anterior. FORD, P. R. J., 2008, *ibidem*.

¹⁴⁰ No budismo Tibetano as mandalas impermanentes, denominadas *Kilkhors*, podem ser criadas usando pétalas e pólen de flores, sementes de arroz tingidas e esmagadas, pedras preciosas coloridas e grãos de areia. Depois de acabada, procede-se à conclusão da cerimónia espiritual, onde a mandala é desfeita e o pó sobrevivendo é colocado num recipiente que é atirado às águas correntes para que a paz se espalhe pelo mundo e por todos aqueles que não participaram diretamente na cerimónia.

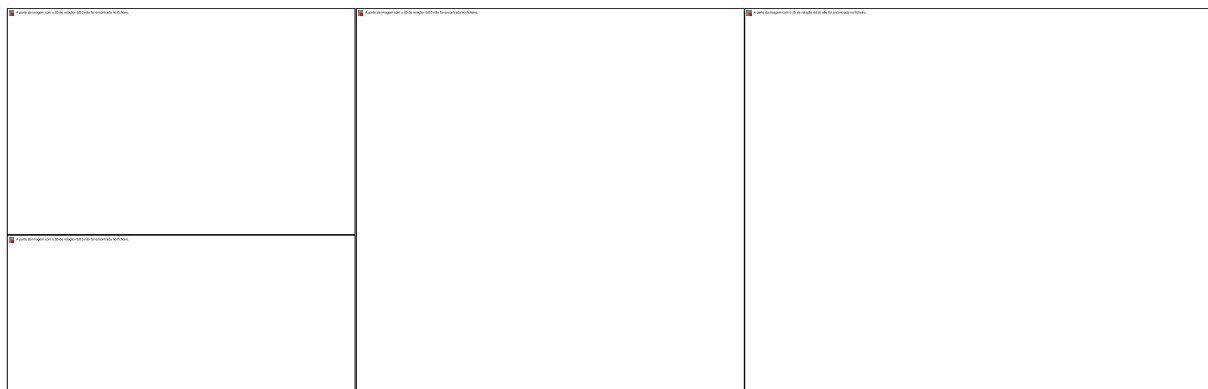


Fig. 18 Mandala de areia realizada no templo budista de Londres, 2014; subsequente destruição da obra¹⁴¹. Fig. 19 Intervenção coletiva, Tapetes de Areia, 2013 e 2014, respectivamente. Ilha no estreito de Ormuz, Irão, 1400 m²¹⁴².

Quanto à areia pigmentada utilizada neste tapete, uma representação em chão aberto dos tapetes persas, o diretor artístico do projeto, Ahmad Kargaran, lembra que as tonalidades são provenientes da constituição natural dos solos da ilha, e aí recolhida para a realização da obra¹⁴³, e os artistas¹⁴⁴ que participam na sua criação realizaram-na com a consciência de que a mesma está plenamente integrada no ambiente, acabando por ser também uma celebração da singularidade da natureza do lugar. O seu desmantelamento faz parte do significado e do alcance espiritual experiencial, simulando a efemeridade e a constante mutabilidade da vida que, tal como nas mandalas efémeras indo-tibetanas, a matéria é dispersa nas águas, transmitindo o seu voto de paz a toda a Humanidade.

Assinalamos ainda uma obra do séc. XIV, tecida em seda e oriunda do Tibete (fig.20)¹⁴⁵, onde é representada uma mandala budista com a rara inclusão dos retratos dos eventuais doadores, colocados lateralmente num friso na parte inferior, enquanto na parte superior e no centro estão representadas figuras místicas envolvidas por nichos. Enquadrados por uma colunata e identificados por inscrições tibetanas nas cartelas por cima de cada retrato, apresentam-se como personagens identificáveis (fig. 20, ao centro e à direita).¹⁴⁶

¹⁴¹ Imagens recolhidas em: <https://www.flickr.com/photos/tuey/5561838724/in/photostream/> (consultado em fevereiro de 2015).

¹⁴² Crédito das imagens: Fotografias Amir Hossein Heydari, *Mehr News Agency*. Imagens recolhidas em: <https://www.parseed.ir/?linkid=7456&qlang=en> e <https://www.pressiv.ir/detail/2014/02/16/350936/iran-unveils-world-largest-soil-carpet/> (consultados em fevereiro de 2015).

¹⁴³ Informação recolhida em reportagem na *Fars News Agency – in Persian*.

¹⁴⁴ Estes artistas criaram um grupo denominado *Damahi*, termo que se refere a um enorme peixe mítico que se crê ajudar os nativos a ultrapassarem situações de pânico. <https://www.theiranproject.com/blog/2014/02/03/iranian-artists-designing-worlds-largest-soil-carpet/> (consultado em fevereiro de 2015).

¹⁴⁵ Nas fontes consultadas encontramos a referência de que esta peça provém da China. Esta *mandala* está tecida e iconograficamente concebida de acordo com a escola *Sakyapa*, originária e estabelecida no mosteiro de Sakya no Tibete. O Budismo floresceu na dinastia Yuan na China e também foi praticado no Irão antes da conversão oficial de Il-Khan Ghazan ao Islamismo em 1295. Entende-se mais correto assinalar a origem da referida mandala como sendo do Tibete, embora pudessem os seus encomendadores ser chineses, ou os seus executantes aí se terem deslocado. Foi tomada a mesma opção referencial na legenda da imagem. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.54> (consultado em março de 2015).

¹⁴⁶ Da esquerda para a direita: Tugh Temur, bisneto de Kublai Khan, que reinou como imperador Wenzong da dinastia Yuanna China de 1328 a 1332; Khosila, o irmão mais velho de Tugh Temur, cujo curto reinado como imperador Mingzong foi em 1329; e Budashri e Babusha, as suas respetivas esposas.

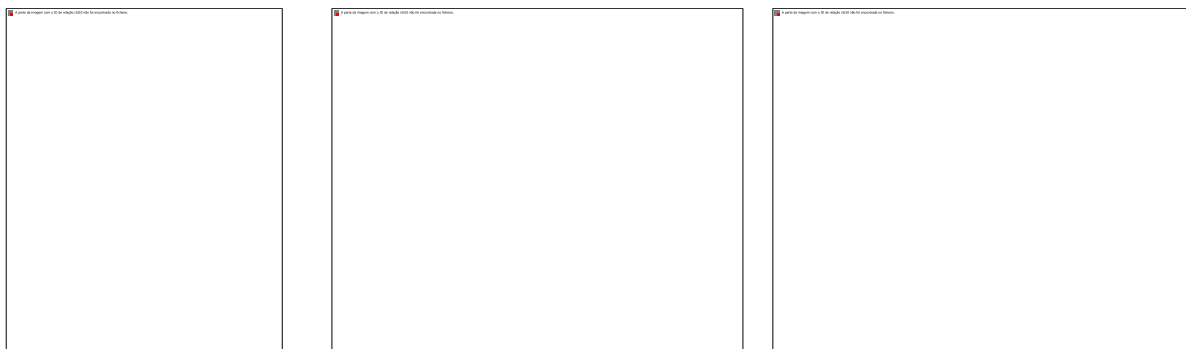


Fig. 20 *Yamantaka Mandala*, com retratos de imperadores, Dinastia Yuan (1271-1368), 1330-1332. Seda, 245.4 x 208.9 cm, Tibete, coleção do Metropolitan Museum¹⁴⁷.

Se a maioria das atuais mandalas verticais de meditação são pintadas sobre seda, este exemplar não é o único em que a representação é tecida, conhecendo-se alguns outros, também antigos, se bem que sejam muito raros aqueles que têm inserido retratos de doadores¹⁴⁸, sendo este o único exemplar completo produzido durante o império Mongol.

A investigadora Maria João Pacheco Ferreira¹⁴⁹ defende a importância da influência oriental na informação do desenho têxtil em Portugal, incluindo o da tapeçaria, nomeadamente a bordada como a de Arraiolos¹⁵⁰. Este fenómeno deve-se à circulação de modelos originais trazidos diretamente das viagens marítimas, adquirindo maior visibilidade a partir do séc. XVII pela divulgação de estampas decorativas através de uma Enciclopédia Ilustrada¹⁵¹, o que veio a ser naquele período um importante veículo de disseminação do gosto, tornando-o popular devido à novidade e à sua proveniência longínqua, à beleza estranha, à vivacidade das cores e a um naturalismo minucioso e exuberante, gosto marcado simbolicamente por todo um universo exótico e mítico de culturas de povos distantes, apenas imaginado por relatos. É deste “caldo” percetivo que nasce o fascínio e o desejo.

Segundo a mesma autora, são também estes padrões têxteis e a pictorialidade indiana que ao transitar se adaptam à azulejaria, fenomenologia que acontece do mesmo modo com os padrões das chitas, tecidos de algodão que se tornam de uso corrente e muito populares

¹⁴⁷ Imagem recolhidas em: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.54> (consultado em março de 2015).

¹⁴⁸ Até porque de certa forma contraria o próprio objetivo da meditação em si, que será atingir a capacidade de uma consciência coletiva, anulando qualquer interferência da individualidade. No entanto, esta deverá ser uma mandala comemorativa ou de homenagem a indivíduos que se considera terem atingido um elevado estágio de consciência, passando a ter quase um carácter de *stupa* (elemento guardião e homenageante).

¹⁴⁹ FERREIRA, Maria João Pacheco, “Repercussions of the Chinese Textiles in the Portuguese Artistic Production (16th-17th Centuries)”, *Face to Face – The Transcendence of the Art in China and Beyond*, Conferências, 3-5 de abril, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013.

¹⁵⁰ Esta influência oriental é observada por esta investigadora nos padrões dos tapetes bordados de Arraiolos e nas chitas de Alcobaça, embora sendo estas últimas “um dos maiores enigmas da arqueologia industrial portuguesa”, segundo a investigadora Maria Augusta Trindade Ferreira. PACHECO FERREIRA, 2013, *op. cit.* FERREIRA, Maria Augusta Trindade, *Lenços e Colchas de Chita de Alcobaça*, catálogo, exposição, Rio de Janeiro, 2002.

¹⁵¹ A autora refere-se a Wang Qi (1529–1612). Wang Qi comp., *Sancai tuihui (Illustrated Compendium of the Three Powers – Heaven, Earth and Man)*, completada em 1607 e impressa em 1609. Harvard-Yenching Library, Harvard University, Cambridge.

principalmente a partir do séc. XIX, e com a iconografia do tapete bordado a lã sobre teias de linho, hoje reconhecido como *Tapete de Arraiolos*. Embora estes sejam uma realidade documentada desde o séc. XVII, o bordado denominado *ponto português* (com dois cruzamentos oblíquos, um curto e outro comprido, abrangendo dois e quatro fios da trama) parece ser muito anterior, sendo possível a sua prática ter evoluído na Península Ibérica desde o séc. XII¹⁵², com pequenas diferenças principalmente ao nível do contorno. Os padrões, obedecendo a diversas tipologias, denotam múltiplas origens além das orientais (indiana, persa, turca), como as influências hispano-mouriscas e várias sínteses autóctones.¹⁵³

O ato criativo, a arte e a cultura vivem destas trocas, aquisições transversais fruto de experiências marcantes, ocasionais ou mais prolongadas. O contacto dos povos do Médio Oriente com os navegantes portugueses que acostaram aos portos do nordeste da Pérsia, desde o século XV até finais do séc. XVII, princípios de XVIII, com os seus barcos de grande versatilidade e de alto pontal, o que os tornava altivos, e uma aparatosa área vélica de aparelhamento característico, com certeza que conduziria ao desencadeamento de uma grande curiosidade por esses marinheiros estranhos, de outras falas, costumes e vestes.

Naturalmente, esses acontecimentos periódicos, foram-se refletindo no imaginário desses povos, passando a ser intrínsecos à sua cultura, influenciando a iconografia, e inevitavelmente os motivos das teceduras que tradicionalmente produziam.

A partir da segunda metade do séc. XIX, com o incremento do comércio de tapetes orientais no Ocidente e o confronto com a atitude colecionista individual e museológica, houve necessidade de se organizar e categorizar as diversas tipologias de tapetes manufaturados mundialmente, mapeamento que ainda hoje continua.

De entre os tapetes tecidos no Médio Oriente houve uma tipologia iconográfica que não se “encaixava” nos padrões gerais da área onde os mesmos se inseriam. Estes tapetes, com poucos exemplares, mas em boas condições de conservação, foram referenciados como *Tapetes Portugueses*¹⁵⁴ (figs. 21 a 25), não por terem sido manufaturados por portugueses, mas pela iconografia que apresentavam.

¹⁵² OLIVEIRA, Fernando Baptista de, *História e Técnica dos Tapetes de Arraiolos*, Lisboa, Sistema J, 1995. Nesta investigação não nos alongaremos nos tapetes bordados, principalmente por entendermos que correspondem a questões conceptuais muito específicas no âmbito da arte têxtil, principalmente por se tratar de uma teia que é recoberta por uma nova camada têxtil, ambas com carácter narrativo inato implícito e explícito mas com metodologias estruturais distintas. Estas peças estão imbuídas de uma metalinguagem complexa que requer um estudo autónomo.

¹⁵³ *Op. cit.*

¹⁵⁴ KONIG, H., “Ersari Rugs – Names and Attributions”, *Hali*, vol. 4, n.º 2, Londres, 1981, pp. 135-141.

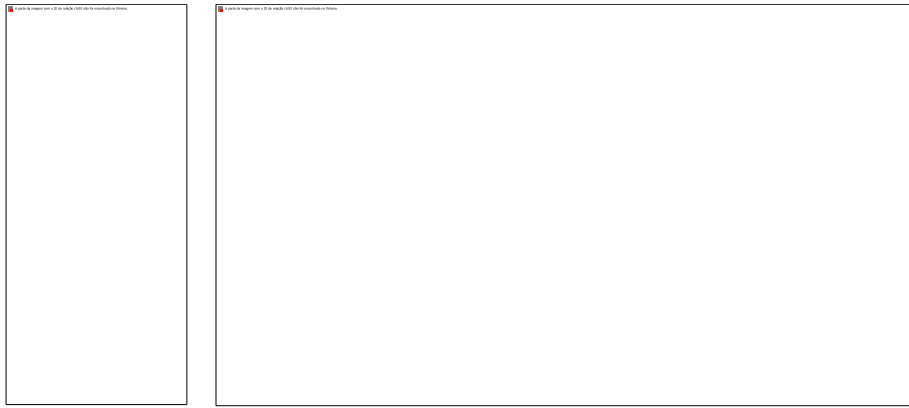


Fig. 21 *Tapete Português*, finais do séc. XVI. Khorasan, possivelmente Herat, 313 x 680 cm, Viena. Pormenores da tipologia iconográfica que levou à denominação referida¹⁵⁵.

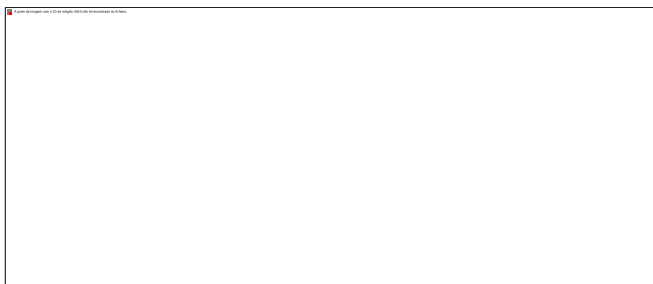


Fig. 22 *Tapete Português Potemkin*, séc. XVII. Musée des Tissus et des Arts Décoratifs.

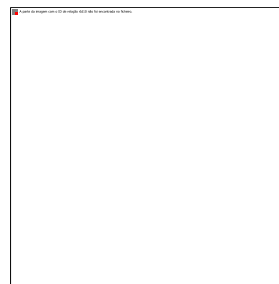


Fig. 23 Pormenor de um *Tapete Português* pertencente à coleção do Museu Gulbenkian, Lisboa. Pormenor de um *Tapete Português* referenciado pela academia de Orléans-Tours como sendo um tapete Espanhol do séc. XVII.

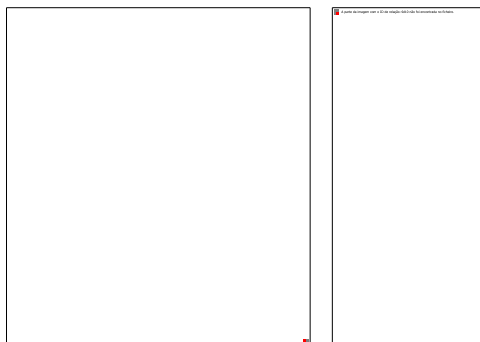


Fig. 24 *Tapete Português*, séc. XVII. 680 x 313 cm, trama de algodão e urdidura de lã e nós assimétricos, ocasionalmente *Jufti*, 5100 nós por cm2. Pormenor¹⁵⁶.



Fig. 25 *Tapete Português*, séc. XVII. Pormenor¹⁵⁷.



Retangulares com cercadura larga e medalhão central enquadrado por diagonais que cortam os ângulos, transformando a zona central num losango, e em que nos triângulos exteriores, formados com a primeira cercadura, se representavam barcos com figuras trajando à maneira dos marinheiros portugueses à época, náufragos, gente do mar, que pesca, que navega em grandes naus, aparelhadas como as portuguesas que rumavam àquelas terras nos sécs. XVI e XVII. Referência

¹⁵⁵ ELLIS, Charles, *Early Caucasian Rugs*, Textile Museum, Washington D.C., 1975. ELLIS, C. G., *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*, Filadélfia, 1988. Este exemplar serve de referencial para a denominação devido à complexidade e qualidade do seu padrão.

¹⁵⁶ Museum of Turkish and Islamic Art. Imagens recolhidas em: https://www.turkotek.com/salon_00012/Portug.jpg

¹⁵⁷ ELLIS, 1975, *op. cit.*

Esta representação, narrativa incomum nos tapetes orientais, levou a várias interpretações e a muita discussão sobre a sua origem. O modelo, puramente formal, considerou-se poder estar relacionado com a lenda de Jonas, ou com a narrativa da morte de Shah Bahadur¹⁵⁸ que se afogou quando navegava num navio português em 1537. Ainda se considerou poder ser uma *Imago Mundi*, a representação da imagem do universo envolvido num éter oceânico, ou uma interpretação de uma ilha mística rodeada por oceanos universais, ou ainda, espelharem-se nestes tapetes influências da iconografia das representações transversais inscritas nos mapas da época.¹⁵⁹

Mas a denominação que passou a ser corrente foi a de “Tapete Português”, tendo contribuído também para isso a suposição de terem sido produzidos na Pérsia para Portugal ou para Goa¹⁶⁰. Alguns dos estudos afirmam ser de Goa a procedência do embarque dos tapetes para a Europa, tenham ou não sido manufaturados na Índia ou na Pérsia, o que é justificado pela logística de carregamento das naus, pois nas viagens de retorno teriam mais espaço no porão. Por conseguinte, a manufatura destes tapetes na Índia também foi considerada. Contudo, atualmente, é praticamente unânime aceitar-se como mais correto a sua origem ser na província de Khorasan, no Nordeste da Pérsia, uma região onde se faz uso frequente de nós *Jufti*, semelhantes aos aplicados nos tapetes.¹⁶¹

A maioria dos exemplares dos *Tapetes Portugueses* está datada de entre os finais do séc. XVI e o início do séc. XVII.

Os recentemente catalogados e designados por *Tapetes de Guerra* (figs. 26 a 31) reafirmam de forma evidente por serem um fenómeno do tempo atual, a permeabilidade ao ambiente psicossocial da iconografica dos motivos dos tapetes e a respetiva mutabilidade dos padrões genuínos dos mesmos. Este processo fenomenológico deverá ser eventualmente semelhante ao surgimento da iconografia tecida nos *Tapetes Portugueses*, sendo, no entanto, necessária uma exposição a uma forte experiência de trauma ou de fascinação dos artesãos e dos povos que os produzem.

No território da antiga Pérsia, sujeito durante décadas a guerras constantes no século

¹⁵⁸ Bahadur Shah (1643-1712) foi o sétimo imperador do Império Mongol que governou a Índia de 1707 a 1712. Chegou ao poder com 63 anos e, em apenas cinco anos, viajando por todo o seu reino, fez acordos com os Marathas (um grupo de casta), pacificou os Rajputs (clãs patrilineares do centro e do norte da Índia) e fez amizade com os sikhs (membros de uma religião monoteísta) no Punjab, pacificando o território através da diplomacia. Alguns investigadores avançam que a representação de um naufrago nos *Tapetes Portugueses* pode ser uma alusão a uma lenda em redor do salvamento mítico de Bahadur Shah quando caiu ao mar enquanto viajava num barco português.

¹⁵⁹ ELLIS, 1975, *op. cit.*

¹⁶⁰ Nos documentos que se consultaram sobre este assunto não foram encontradas referências a um facto que parece ser relevante, isto é, o da cidade de Ormuz ter sido uma importante possessão portuguesa desde 1515 (1507) a 1622, ainda existindo o forte de Ormuz (fortaleza de Nossa Senhora da Conceição de Ormuz), construído por Afonso de Albuquerque a partir de 1515.

¹⁶¹ ASHRAFI, M., CARMEL, L., NIYAZOVA, M. e TSAREVA, E., “Applied Arts: Textiles and Carpets”, AA.VV., *History of civilizations of Central Asia, Volume V Development in contrast: from the sixteenth to the mid-nineteenth century*, UNESCO, 1993, pp. 650-686.

XX, tornando-se uma república, com um diálogo mais paritário com o mundo ocidental nos anos sessenta e setenta, e tendo sido invadido pelos russos em 1979, no atual Afeganistão, observa-se uma mudança iconográfica na tecelagem de tapetes. Essa mudança começou a ser evidente entre 1980 e 1990, surgindo claramente o que, até então, era apenas sugerido através de motivos relacionados com as pelejas, o drama e o “ofício” em que a guerra se havia tornado. Já no século XXI, os *Tapetes de Guerra* continuam a manifestar a capacidade semântica dos tapetes medievais europeus, como adiante se desenvolverá, contando histórias, narrativas vividas e partilhadas pelos tecelões, sendo também autênticos documentos históricos, como o relato visual que esclarece a proliferação e a ameaça constante dos drones no cotidiano da guerra atual (fig. 27, em cima).

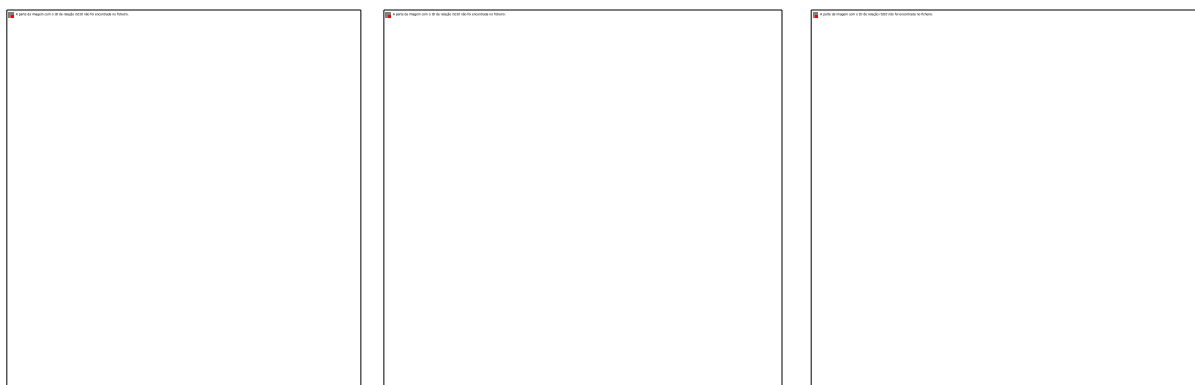


Fig. 26. Um dos primeiros *Tapetes de Guerra* conhecidos, princípio dos anos 80. Produzido no nordeste do Afeganistão (Chahar Aymaq) 104 x 198 cm. Considerado excepcional¹⁶². *Tapete de Guerra*, séc. XX, década de noventa. Baloch Goklan, lã, 99 x 93 cm. Baglan Runner¹⁶³. *Tapete de Guerra Cicaktu*, 152,5 x 91,5 cm, lã. Foi o primeiro *Tapete de Guerra* adquirido pelo colecionador e historiador O'Connell Jr. Alia padrões tradicionais com representações de materiais bélicos (aviões, anfíbios, helicópteros).

Esta tipologia é muito diferenciada no que respeita à estrutura do tapete e à disposição dos elementos. Com maior ou menor verismo descritivo, podendo manter o sentido do padrão ancestral (fig. 26), com as regras estruturais e formais características das suas tribos ou cidades (fig. 31), os *Tapetes de Guerra*, simétricos ou não, também podem expor toda uma sensibilidade e revolta, encaixando elementos formais por entre as reentrâncias de outros, tendo apenas como referência o limite do retângulo permitido pelo tear e as cercaduras que enquadram a avalanche de formas (fig. 28), ou então fazer uma descrição tão figurativa quanto a ansiedade de comunicação o exige, como é o caso do *Tapete de Guerra* reproduzido na parte inferior da figura 27 que, tratando-se de uma denúncia dolorosa de um ataque químico a uma zona habitada, obriga a uma narrativa minuciosa dentro dos parâmetros da

¹⁶² Imagem recolhida em: <https://www.spongobongo.com/db5.htm> (consultado em março de 2015).

¹⁶³ “At first my impression was that this was an earlier war rug from a Pakistan camp but that production generally has a lighter handle. Subsequently, I have learned that it is from Baglan. North of the Salang Pass there is a fork in the road, left goes to Maser Sheriff and the right goes to Kunduz. Baglan is on the road to Kunduz. It is Uzbek territory with a significant population of Tadjiks and Turkmen”. Este comentário de O'Connell Júnior demonstra a dificuldade de referência destes tapetes. O'CONNELL, Jr., J. BARRY, “Afghan War Rugs if it Walks Like a Duck”, *Oriental Rug Review*, março, 1997.

representação como “janela aberta”, segundo Alberti (1404-1472)¹⁶⁴, uma narrativa tal como Filomela a teria tecido para que fosse localizada e resgatada.

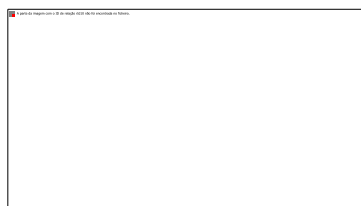


Fig. 27. Em cima: *Tapete de Guerra* com drones¹⁶⁵. Em baixo: Um *Tapete de Guerra* tipo *Baloch*, séc. XX, anos 80. Representa o cerco de uma povoação pelas tropas russas; parece ser uma obra de denúncia sobre um ataque químico na região de Chahar Aymaq¹⁶⁶.

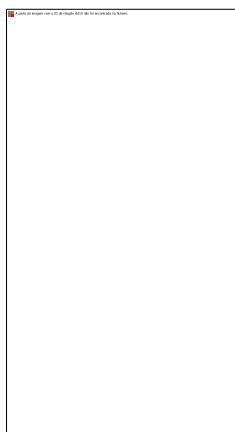


Fig. 28. *Tapete de Guerra* afegão do séc. XX, anos 90.



Fig. 29. *Tapete de Guerra Uzbek*, séc. XX, anos 90, 117 x 31 cm.

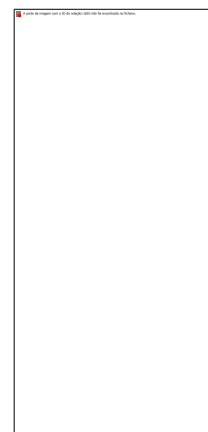


Fig. 30. *Tapete de Guerra Mashadi*, c. ano 2000. Lã, 20 x 39 cm. Tapete que forneceu os elementos irrefutáveis para a designação atribuída.

Durante esta investigação tivemos contacto com uma realidade bastante diferente da ocidental. No Afeganistão os prisioneiros de delito comum, assim como todos os outros, não têm direito a alimentação, pelo que têm de a pagar. Quando não existe essa possibilidade numa retaguarda familiar, o recluso necessita de trabalhar para poder suportar a sua estadia prisional e, assim, muitos dedicam-se à tecelagem de tapetes *kilims*.

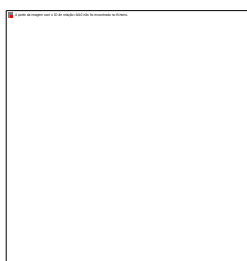


Fig. 31. Tecedura utilitária cujo elemento/padrão se assemelha a helicópteros geometrizados.



Fig. 32 *Tapete Kilim de Prisão*, Afeganistão, primeira década do séc. XXI. Este *kilim* tem o padrão típico dos tapetes tecidos na prisão de Mabasi.

Esses tapetes são designados como *Tapetes de Prisão* (fig. 32) e têm geralmente tipologias diferenciadas consoante o estabelecimento prisional, sendo vendidos para servirem de proteção inferior a outros tapetes mais elaborados.

¹⁶⁴ ALBERTI, León Battista, Da pintura, Campinas, Editora da Unicamp, (1435) 1989. Referimos Alberti mais pelo envolvimento da cena descritiva, embora não tenha a perspetiva como parte da narrativa tridimensional visual dessa “paisagem”.

¹⁶⁵ Com o crescimento do programa dos drones dos E.U.A., que atacam no Paquistão, o tema já começa a aparecer nos tapetes. Segundo informação recolhida em outubro de 2014 pelo Bureau of Investigative Journalism, com sede na Grã-Bretanha, mais de mil civis foram assassinados no Paquistão em ataques por drones nos últimos anos; cerca de 1/5 desses mortos eram crianças.

¹⁶⁶ Imagens recolhidas em: <https://www.spongoobongo.com/barrwar.htm> e <https://www.rugreview.com> (consultados em março de 2015).

Esta constante assimilação da cultura coeva não se manifesta apenas entre os tecelões tradicionais, mas também na produção dos artistas contemporâneos do Médio Oriente. São muitos os autores atuais que desenvolvem projetos artísticos relacionados com a tecelagem tradicional para um reencontro das raízes interrompidas pelas guerras, ou como procura de contextualização estética de acordo com cânones atuais, ou, ainda, os que o estabelecem como análise, condenação ou grito de revolta contra o estado de guerra interminável na região do atual Irão, território onde se desenvolveu uma tão forte cultura ligada ao tapete e à tecelagem.

A autora Nazgol Ansarinia (1979)¹⁶⁷ usa a tapeçaria como meio de expressão plástica para um léxico formal onde funde as tecnologias e os motivos tradicionais com a representação de personagens da vida quotidiana, em narrativas perfeitamente integradas na complexidade social que caracteriza a região, criando outros padrões gráficos dentro da lógica transmitida ancestralmente (figs. 33 e 34).

A autora assume os seus tapetes exatamente como uma continuação natural dos tapetes tradicionais do tipo *vegetalis*, ou “Jardins Encantados”, como Jessica Hallett os denomina num artigo¹⁶⁸ onde refere que esta tipologia tem como característica o padrão floral se desenvolver sobre fundo vermelho, embora se conheça um exemplar sobre fundo azul. As tapeçarias de Nazgol Ansarinia fazem uma aproximação a esta tipologia (fig. 33), entendendo-as a autora como uma evolução lógica, afirmando que quando voltou para o Irão, quis focar-se no aspeto aleatório e espontâneo do que a rodeava.

*“Isso fez unir sujeitos e objetos inusitados, que proporcionaram a adição de cenas da vida quotidiana de Teerão ao imaginário tradicional de um tapete persa. (...) O tapete persa ilustrou sempre alguns aspetos da vida iraniana: literatura, religião, mitologia, misticismo, sendo substituídos nestas obras por imagens da vida na cidade moderna”.*¹⁶⁹

Portanto, o quotidiano simples e vivido pela maioria do povo acaba por levar a obra para patamares mais abrangentes, mas, ao mudar o paradigma mantendo a sua génese ancestral, em vez de se minimizar transmite elevação à vida real, promovendo obra e povo a níveis estéticos¹⁷⁰ mais profundos.

¹⁶⁷ Nazgol Ansarinia, nascida 1979 em Terão, no Irão, onde vive e trabalha. Estudou no London College of Communication até 2001 para continuar a estudar no California College of the Arts (CCA) em São Francisco, onde acabou o *Master of Fine Arts* em 2003. Ansarinia realizou várias exposições internacionais, tendo a mais recente tido lugar em 2009, no Chelsea Art Museum em Nova Iorque, *Iran Inside Out*. <https://www.tate.org.uk/art/artists/nazgol-ansarinia-13677/text-artist-biography>. (consultado em março de 2015).

¹⁶⁸ HALLETT, Jessica, “Jardins Encantados”, *O Tapete Oriental em Portugal*, catálogo, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2006, pp. 79-88.

¹⁶⁹ Tradução nossa. <https://www.gagallery.com/artists/nazgol-ansarinia/works> e <https://www.tate.org.uk/art/artists/nazgol-ansarinia-13677/text-artist> (consultado em março de 2015).

¹⁷⁰ Entende-se a estética como um ramo da filosofia, metalinguagem do prazer da consciência de ser.

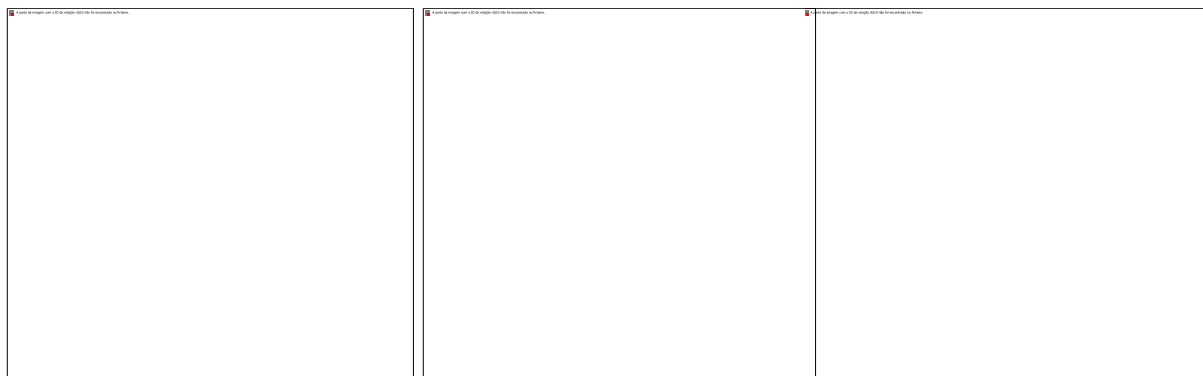


Fig. 33 Nazgol Ansarinia, *Rhyme & Reason*, 2009, tapete persa, tecelagem manual, lã e algodão, 60 x 252 cm, pormenor¹⁷¹.



Fig. 34 . Nazgol Ansarinia, pormenores de representações figurativas do quotidiano, dispostos como se de motivos tradicionais se tratasse, adquirindo padrões, simetrias, alternâncias¹⁷².

Nazgol Ansarinia desenvolve colagens sobre papel em que trabalha por cima de malhas geométricas regulares (fig. 35), retomando toda uma vasta tradição árabe, mais visível nos padrões da azulejaria alicatada.¹⁷³

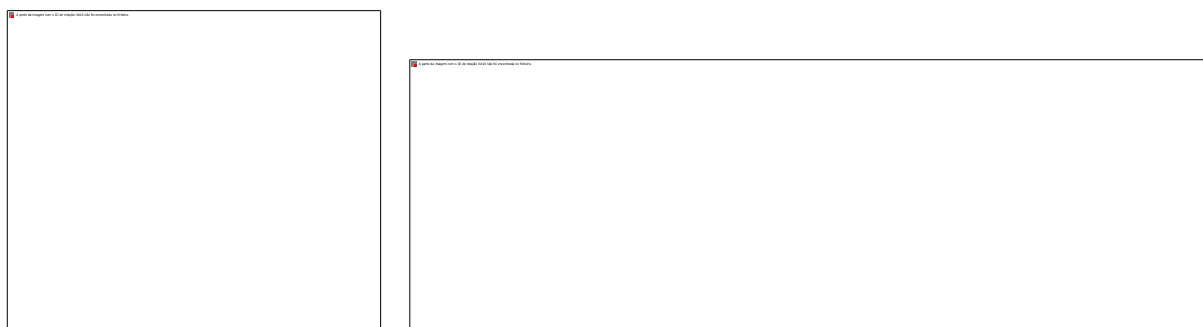


Fig. 35 Nazgol Ansarinia, *Reflections/Refractions, Enemies Should Know that Syria Will Never Fall - Assad*, 2012. Colagens, papel de jornal sobre malha geométrica regular, 40 x 60 cm¹⁷⁴. *Reflection series*, 2011. Colagens, (3x) 21 x 21 cm¹⁷⁵.

Um outro autor iraniano contemporâneo, Babak Kazemi (1983), revisita uma lenda do

¹⁷¹ Obras da artista contemporânea iraniana Nazgol Ansarinia (1979). Imagens recolhidas em: <https://www.gagallery.com/artists/nazgol-ansarinia/works> (consultado em março de 2015); <https://www.tate.org.uk/art/artists/nazgol-ansarinia-13677/text-artist-biography>. (consultado em março de 2015).

¹⁷² Imagens ©obvious, recolhidas em: <https://www.lounge.obviousmag.org/obviousmila/2013/09/arte-contemporânea-no-orientemédio.html#ixzz3Vn00Npa> (consultado em março de 2015).

<https://www.lounge.obviousmag.org/obviousmila/2013/09/arte-contemporânea-no-orientemédio.html#ixzz3VmzZjs00> ©obvious.

¹⁷³ Termo específico da azulejaria que se refere a azulejos recortado com um alicate de corte, muito utilizado na azulejaria árabe, ou como acontece, mais tardiamente, na azulejaria portuguesa, nas *Figuras de Convite* do séc. XVIII, que geralmente são recortadas e colocadas sobre paredes de alvenaria.

¹⁷⁴ © Cortesia da autora e da Green Art Gallery. <https://www.gagallery.com/> (consultado em março de 2015).

¹⁷⁵ © Cortesia da autora. <https://www.gagallery.com/> (consultado em março de 2015).

imaginário cultural do seu povo, fazendo referência à sua representação tradicional, a de Farhad e Shirin na montanha Bisitun¹⁷⁶. Com o tempo, estes amantes icônicos vieram a simbolizar todos os amantes condenados à separação, tal como Romeu e Julieta. Numa versão contemporânea e tendo por base a fotografia, Babak Kazemi substitui o cavalo de Shirin por uma bicicleta, numa interpretação da história que, denunciando a sua intemporalidade, também reflete a ironia e a “surrealidade” de uma estética atual, repetindo a encenação fotográfica com diversas personagens, mas adaptando a esta técnica a composição das representações tradicionais das pinturas em miniatura. O resultado é uma poética transcendente pela justaposição tensional dos tempos.

Utilizando sempre a fotografia como meio de expressão, mas aludindo continuamente à tradição têxtil, numa outra série de trabalhos, cria imagens desta tríade amorosa envolta em tapetes tradicionais suspensos numa nuvem ou atmosfera, transmitindo, assim, a intemporalidade narrativa e civilizacional (fig. 36). Nas suas obras os amantes nunca se olham diretamente, existe um silêncio que é também dado por esse não olhar, numa demonstração indescritível da força/ação do amor que também pode transmitir a dimensão invulgar da relação amor/morte/transe.

Babak Kazemi, atualmente vivendo e trabalhando em Teerão, nasceu e cresceu na cidade de Ahvaz, perto do primeiro poço de petróleo explorado no Médio Oriente, tendo sido por isso uma das cidades mais afetadas durante os oito anos que durou a guerra Irão/Iraque, guerra que Babak Kazemi testemunhou durante a sua infância. Talvez muito devido a essa instabilidade em que cresceu, o autor é autodidata e, desde 1996, tem mostrado o seu trabalho em exposições individuais e coletivas.

O petróleo permanece subterraneamente na sua obra como tema gerador da sua criação. Frequentemente embebe as impressões fotográficas em petróleo em rama (*oil*), usando-o como conceito e como significante no seu processo criativo. Babak Kazemi identifica a extração do petróleo como a principal causa dos problemas sociais e políticos do Irão.

¹⁷⁶ A história de Shirin Farhad envolve um triângulo amoroso trágico. Farhad, pedreiro, e o rei Khosrow estão ambos apaixonados pela bela Shirin. Shirin sabe do amor de Farhad e usa o facto para fazer ciúmes ao Rei. Como resultado, o rei, para se livrar de Farhad, atribui-lhe uma tarefa impossível: deverá remover uma montanha para ter a mão de Shirin. No entanto, o amor de Farhad é mais forte, assumindo a tarefa com zelo. Espantada com os relatórios de progresso de Farhad, Shirin viaja para a montanha para vê-lo por si mesma. Após a longa viagem, porém, desmaia de cansaço. Farhad socorre-a e coloca Shirin e o seu cavalo aos ombros e leva-os de volta para o palácio. É nesse cenário que as pinturas tradicionais de Shirin e Farhad costumam representar a lenda. Babak Kazemi revisita esta tragédia do séc. XVI, a fim de comentar a luta contemporânea dos jovens que têm de deixar as suas pátrias para encontrar a liberdade para amar. Para ele, a lenda revela as raízes históricas do que conhecemos hoje como a migração forçada. A figura do rei Khosrow também lhe proporciona um poderoso símbolo para o tipo de controlo emocional e repressão que os homens e as mulheres continuam a suportar hoje. Em última análise, no entanto, a mensagem de Kazemi é que o amor pode superar até mesmo as situações mais difíceis.



Fig. 36 Babak Kazemi, série *The Exit of Farhad and Shirin*, 2012. Fotografia, 100 x 70 cm, edição de 6 exemplares de cada¹⁷⁷.

Além das leituras simbólicas e políticas mais ou menos direcionadas pelo universo do autor, as obras oferecem uma poética da cultura do antigo Médio Oriente, refletindo, no entanto, um incômodo perceptivo (fig. 36), próximo de uma alusão ao corpo sem vida que é envolvido pelo tapete simbólico que sempre o acompanhou, tal como o dignitário cita, morto longe das suas terras de origem, encontrado envolto no *Tapete Pazyryk* (fig. 9).

Babak Kazemi mostra a história de um país através de símbolos que saíram dessa mesma história, representando também uma geração perdida de si com um passado turbulento não muito distante, uma geração órfã que ainda procura identidade na cultura do seu povo.

Ainda no Irão, em território de tapetes míticos, encontramos um terceiro autor contemporâneo, Zakaria Farhad Moshiri (1963)¹⁷⁸, que usa os argumentos estéticos e culturais para reivindicar a sua destruição através do recorte de formas, cuja única e incontestável função é a guerra e a consequente ruína das culturas tradicionais, quanto mais não seja pela adição icônica de outros símbolos, semelhante ao fenómeno que se verifica nos *Tapetes de Guerra*.

Ao nível semântico, as duas “peças” que perfazem a obra, retêm nelas a memória uma da outra: a que ainda é “tapete” retém a ferida aberta, um vazio no seu âmago, a ausência do florão central; a que invoca a forma alheia tem em si o florão recortado, “roubado” ao tapete, como se se tratasse de um alvo centrado em zona nevrálgica, guardando a memória permanente da parte mais importante da peça inteira de onde provém, como se do coração se tratasse. Quando a obra se amontoa em múltiplos, o fosso do recorte aparece mais fundo,

¹⁷⁷ Imagens recolhidas em: https://www.kashyahildebrand.org/zurich/kazemi/kazemi003_005.html (consultado em abril de 2015).

¹⁷⁸ Farhad Moshiri nasceu no Irão, estudou no California Institute of the Arts, em Valencia, na Califórnia, durante os anos 80 e retornou a Teerão em 1991. ROBECCHI, Michele, *Farhad Moshiri*, Paris, Perrotin Editions, 2012.

como um buraco confuso, abismal (fig. 37, à esquerda). Quando é exposta como peça única, o recorte é mais evidente, mais nítido, racionalizável e mais “remendável” (fig. 37, à direita). Não há forma de não sentir desconforto e de não tomar consciência da situação enunciada.

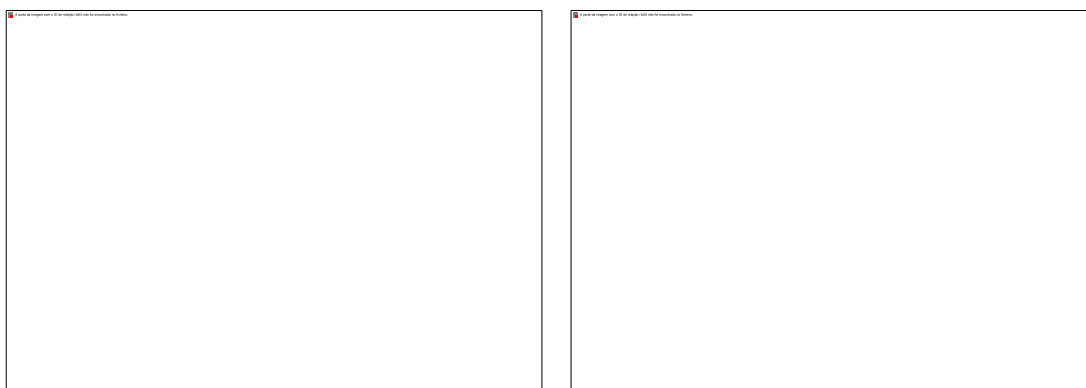


Fig. 37 Farhad Moshiri, *Flying Carpet*, 2007. Instalação na Christie's no Dubai, 2010¹⁷⁹.

Considerando todas as circunstâncias objetivas do que se passa no terreno, é fácil perceber que a capacidade desafiadora e reivindicativa cria interrogações, sobressaltos e novas narrativas nos observadores, sejam elas quais forem, pois podem passar pela reivindicação da paz, um lugar na estética contemporânea, o desejo de exprimir a revolta, de denunciar a injustiça, entre muitas outras faces da mesma questão que os artistas plásticos desta zona do mundo – o centro mítico do tapete manufaturado – possam colocar em obra. Questionar protótipos ancestrais, e trabalhar sobre eles, é uma das maneiras mais profundas de estabelecer pontes sustentáveis entre a contemporaneidade e as raízes históricas que são repostas de acordo com os paradigmas atuais. Só assim, através da arte, é possível encontrar um lugar de partilha e de inovação capaz de criar e reivindicar mundos diferentes, com direito às diferenças culturais que os caracterizam e enriquecem. Em paz.

Aparentemente a sustentabilidade associa-se a ecoartistas e ambientalistas, mas, na realidade, apela a muito mais do que isso, como a preservação dos substratos cultural, histórico e linguístico.

A arte têxtil contemporânea encontra-se bem posicionada a este propósito, precisamente por se situar ancorada numa matriz antiquíssima e ter uma permeabilidade inata de se fortalecer sempre que exposta à inovação, ou mesmo a outras propostas expressivas, mantendo a sua característica têxtil sem perdas de substância significativa e com ganhos perturbadoramente expressivos.

¹⁷⁹ Imagens recolhidas em: <https://www.arabianbusiness.com/e-y-arqaam-fined-over-iran-art-misconduct-473379.html> (consultado em março de 2015).

A importância do mito, da génese do território físico e cultural onde o autor/obra se implantam são fundamentais num contexto de sustentabilidade. Sendo um conhecimento transversal, a arte têxtil contemporânea é portadora de transição para uma nova consciência, ou seja ela própria fruto dessa outra consciência, conseguindo construir uma ponte significativa com linguagens perfeitamente atuais, mas com uma sensibilidade intrínseca de mediador semiológico, como o comprovam as obras dos três autores iranianos apresentados.

Cada região geográfica desenvolve as suas tapeçarias com as matérias têxteis que predominam na zona. Se os coptas utilizavam mais o linho e os chineses a seda, no Médio Oriente e na Europa era a lã que predominava.

Hoje a tapeçaria continua a transmitir um carácter táctil acolhedor que evoca a sensação de conforto, mas há uns séculos atrás esse aconchego dos interiores de pedra, dos castelos e casas senhoriais, era essencial, permitindo também uma decoração emblemática e monumental.

Numa aproximação ao fenómeno europeu, estas características tornaram a tapeçaria uma “arte útil” durante a Idade Média. E se a sua capacidade narrativa vai ser aproveitada¹⁸⁰, transformando-se gradualmente em elemento retórico de elogio, poder e ostentação, que se desenvolve num crescendo até ao seu auge nos sécs. XVII e XVIII, também surge em obras paradigmáticas através de uma linguagem simbólica, sedutora e secreta.

Os painéis conhecidos pelas tapeçarias da *Dama e o Unicórnio*, tecidos numa oficina da Flandres no século XV (c. 1490) e encomendados por um alto dignitário da corte francesa¹⁸¹, são considerados como um dos grandes marcos da arte têxtil medieval europeia (figs. 38 e 39). Em cada um dos painéis parece estar representado, num codificado simbolismo, cada um dos cinco sentidos – olfato, paladar, audição, visão e tato¹⁸². A frase “*À mon seul désir*” está inscrita no sexto painel, pelo que é denominado como tal e interpretado como uma alegoria ao amor ou à compreensão (fig. 38, à esquerda).

¹⁸⁰ A *Tapeçaria de Bayeux* é uma narrativa bordada a lã tingida sobre linho, datada do séc. XI (1070-1080). Esta obra é uma banda de tecedura de linho com cerca de 70 metros de comprimento e 50 cm de altura. Encomendada pelo duque de Anjou em 1375, e acabada por volta de 1382/3, a mais longa narrativa conhecida realizada em tapeçaria no séc. XIV que chegou até ao nosso tempo, é o políptico *Apocalipse segundo São João*, com setenta cenas conservadas, com 450 cm de altura e um comprimento de cerca de 10000 cm. Sofreu diversas vicissitudes ao longo do tempo e, depois, fragmentada, readaptada e dispersa, foi recuperada em parte, continuando perdido um terço da sua totalidade. Não se sabe bem quais terão sido os fins para que foi concebida. Madeleine Jarry cita uma outra narrativa, aquela que em 1387 Philippe II Le Hardi encomenda a Michel Bernard d'Arras sobre a Batalha de Rosebeck. Segundo a historiadora os propósitos seriam idênticos, o enaltecimento de feitos político militares. (JARRY, 1968, *op. cit.*, p. 7).

¹⁸¹ Jean Le Viste, um advogado estabelecido em Lion, e com muita influência na corte de Borgonha (Carlos VII de França), pertencendo a uma família de comerciantes ricos da época, terá sido o mecenas desta obra. BÜTTNER, Gottfried, *La Dame à la Licorne*, Paris, Iona, 1996.

¹⁸² Tendo como referência a enigmática complexidade narrativa deste conjunto de tapeçarias, seis escritores portugueses escreveram um conto sobre um dos sentidos (Maria Velho da Costa, José Saramago, Augusto Abelaira, Nuno Bragança, Ana Hatherly, Isabel da Nóbrega): AA. VV., *Poética dos Cinco Sentidos - La Dame à la Licorne*, Lisboa, Bertrand, 1979.

Em todos os painéis se repetem as figuras que remetem para o tema central – uma dama, de proporções ainda góticas, sempre ladeada por um unicórnio e por um leão – e em todos são ostentados estandartes, com as mesmas insígnias e cores, sobre um fundo vermelho – três luas em quarto crescente brancas sobre uma faixa azul colocada em diagonal descendente.

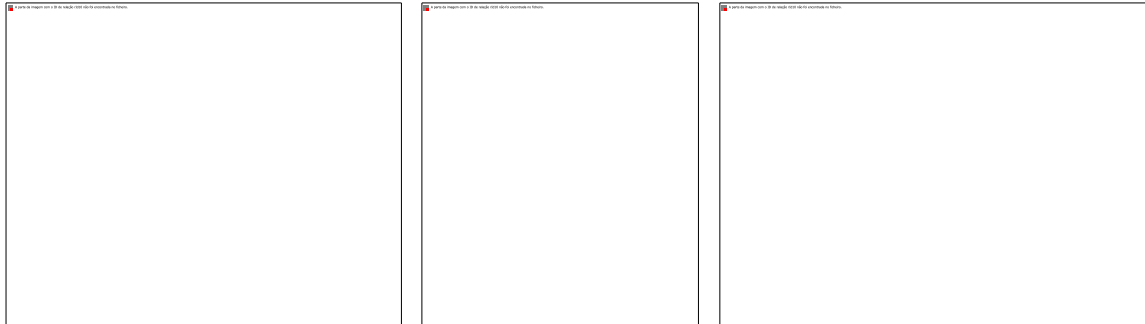


Fig. 38 Político têxtil *A Dama e o Unicórnio*, c. 1490. Tapeçarias, Flandres, Musée de Cluny (Musée National du Moyen Age)¹⁸³. À esquerda o painel *A Mon Seul Désir*, interpretado como o amor ou a compreensão, ao meio *O Olfato* e à direita *O Paladar*.

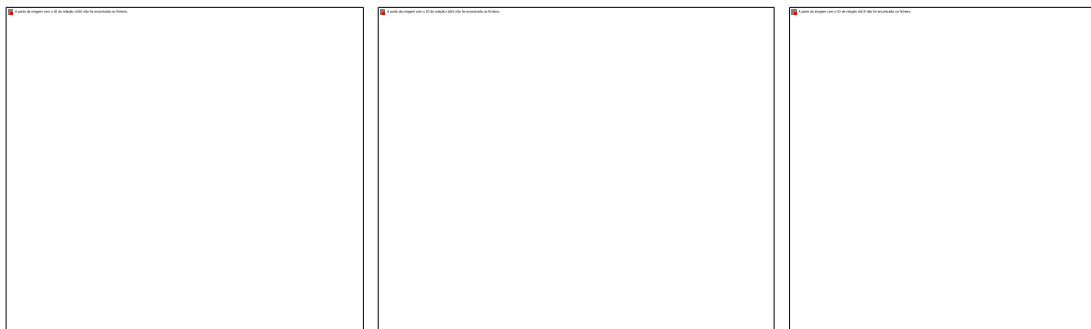


Fig. 39 Três painéis. Da esquerda para a direita: *O Ouvir*, *O Ver* e *O Tato*.

Estes painéis incluem outros animais representados numa escala menor, como um macaco, tigres, cães, coelhos e lebres, martas, cordeiros e cabras, uma raposa, muitas espécies de pássaros, aves lacustres, papagaios, perdizes, garças, falcões, pombas, entre muita vegetação florida e árvores, como o pinheiro, o carvalho, a laranjeira e o azevinho. Enfim, uma natureza pacífica e luxuriante, disseminada homogeneamente por toda a superfície até esta ficar completamente salpicada de elementos, sem que estes se liguem ou se sobreponham entre si – daí ter-se definido uma tipologia têxtil particular, denominada *Mille fleurs*, que surge entre a Alta Idade Média e o Baixo Renascimento.

Esta profusão de motivos vegetalistas e de animais leva a uma memória remota da criação persa do séc. XVI, muito apreciada pela corte portuguesa e de certa forma promovida pelas cortes europeias através da procura e da encomenda. O desenho minucioso, especialmente realizado por iluminadores, transformou os padrões geométricos numa

¹⁸³ <https://www.panoramadelart.com/la-dame-a-la-licorne> (consultado em março de 2015).

prodigalidade de pormenores naturalistas, em que animais de diversas espécies se intrincavam em ramos curvilíneos plenos de flores, a que a seda proporcionava a reprodução da minuciosidade do desenho, o que encantava os europeus¹⁸⁴. No entanto, todos os estudos que consultamos atribuem origem europeia à tipologia *Mille fleurs*, justificando essa atribuição também com base no desenho das iluminuras europeias coevas, sendo difícil perceber as influências associadas.

As flâmulas no topo das hastes que o Unicórnio e o Leão seguram mostram o que parecem ser as armas de Jean Le Viste, eventual encomendador. Os tapetes foram redescobertos em 1841.¹⁸⁵

Existem muitas interpretações da simbologia destas tapeçarias. A que tem como referente a alquimia medieval¹⁸⁶ é uma das que desenvolve uma narrativa mais fascinante, plena de gnose transpessoal, também estudada por Carl G. Jung, e que orienta uma das linhas da psicologia moderna¹⁸⁷. Nesse arquétipo alquímico a dama revela-se como matéria-prima, como *Sophia* na passagem da vida material à vida espiritual, o Eu que se dilui numa consciência coletiva, que se reflete também numa pacificação dos antagonismos, exercida principalmente através dos animais, como é da tradição alquímica medieval, e da natureza que rejubila e floresce. Em cinco dos painéis, sentindo e desfrutando da sensorialidade dos cinco sentidos que a vida proporciona, a Dama assimila-os e supera-os para renunciar à materialidade do mundo. Dos dois animais que portam os estandartes de uma lua noturna e crescente, que promete iluminar as trevas, o leão dá-lhe a força e a garantia do cumprimento do proposto e o unicórnio a capacitação e a inteligência espiritual para concretizar a obra, uma obra simbólica tal como o próprio animal.

Todas as cenas se desenvolvem numa pequena calote esférica, um montículo de fundo azul que circunscreve um espaço transcendente, tal como um tapete simbólico delimita um espaço sagrado. Nessa ilha preservada desenvolve-se a narrativa da utopia, a transmutação do

¹⁸⁴ Referencia-se o exposto por Jessica Hallett: “(...) [os governantes safávidas] promoveram a ascensão de uma pujante indústria urbana de tecelagem de tapetes. (...) eram tecidos nas oficinas da Corte (...) protótipos artísticos criados por artistas da biblioteca da corte (kitabkhana) na produção de tapetes.(...) tornando-se os padrões dos tapetes cada vez mais complexos. (...) O tapete de nós foi, assim, transformado numa paisagem luxuriante e viçosa, trazendo para dentro de portas o jardim primaveril persa, de modo a poder ser admirado todo o ano. (...) leopardos, leões e veados, ou, ainda, lebres e cães dispostos sobre uma elaborada rede de trepadeiras criada por dois sistemas de enrolamento sobrepostos.” “(...) Embora sejam (...) referidos como de ‘Herat’, (...) desconhece-se o local exato em que foram produzidos (...)” “Aliada à sua beleza, a natureza revolucionária destes novos desenhos florais transformou-os em mercadorias de importação muito cobiçadas. A resposta da elite portuguesa foi entusiástica, e as descrições e róis das casas reais e nobres registam, com abundantes pormenores, a sua chegada, a partir, pelo menos, da década de 1550”. HALLETT, Jessica, “Jardins Encantados”, *O Tapete Oriental em Portugal – Tapete e Pintura séculos XV-XVIII*, catálogo, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2006, pp. 79-80. O artigo de Steven Cohen, “Flores e Animais”, no mesmo catálogo (pp. 115-122), complementa esta perspectiva do universo avançado por Jessica Hallett.

¹⁸⁵ BÜTTNER, 1996. FREEMAN, Margaret B., *La Chasse à la Licorne*, Paris, Edita, 1983.

¹⁸⁶ CORDIER, Jean-Noël, *Les Mystères de la Dame à la Licorne: Analyse Symbolique, Esotérique et Initiatique*, Nîmes, Lacour, 1999. Numa linguagem simbólica usada pela alquimia, a Dama pacifica os animais antagonistas da Grande Obra, neste caso o Leão, simbolizando o enxofre, e o Unicórnio, o mercúrio. É frequente o sal dos filósofos ser assimilado à Dama que, por vezes, também surge como agente de transmutação.

¹⁸⁷ JUNG, *op. cit.*, 1991.

ser através do conhecimento tácito e sensível.

Mas o que mais nos prende a esta figuração é a representação do unicórnio, animal simbólico conhecido através de narrativas antigas das mais diversas culturas, tido durante muito tempo como verdadeiro mas extinto, ou então referido como uma fantasia entre o narval¹⁸⁸ ou o rinoceronte. Os seus atributos mágicos transportam um poder estranho e misterioso para os painéis, que apaixonou inúmeros iconologistas.¹⁸⁹

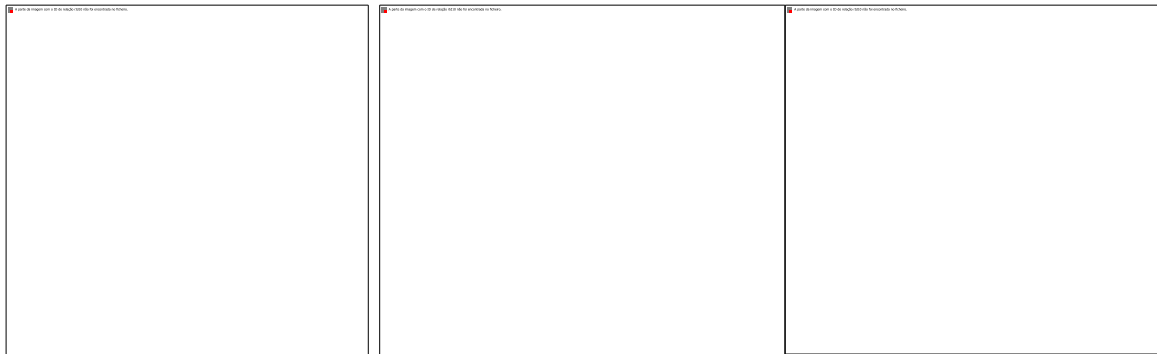


Fig. 40 *Tapeçaria do Unicórnio*, c. 1495–1505. Lã, seda e fios de prata, tramas douradas, 370 x 380 cm e 368 x 427 cm, sul da Holanda. *Tapeçaria do Unicórnio*, *O Encontro do Unicórnio*, *O Ataque ao Unicórnio*¹⁹⁰.

Ainda sob o tema místico do unicórnio, mas já da transição do século XV para o séc. XVI, com estrutura e elementos já a apontar para o Renascimento, encontramos em Nova Iorque, no Metropolitan Museum of Art, um conjunto de seis painéis tecidos (fig. 40) que, como refere Campbell, se assemelham à pictorialidade da pintura devido aos detalhes.

A narrativa centra-se numa história sobre um grupo de caçadores abastados à procura da criatura mágica. O cartão foi desenhado em Paris e a obra foi tecida em Bruxelas.¹⁹¹

Embora todas as cenas se desenvolvam em torno do unicórnio, estes painéis têm outro ambiente, já não tanto a utopia espiritual mas uma praxis da utopia, mais realista e dentro dos parâmetros “da realidade possível”.

Metaforicamente ainda se podem encontrar diversas analogias circunscritas ao misticismo da cavalaria medieval: a relação entre as cenas de caça ao unicórnio e a vida e a paixão de Cristo, numa aproximação da figura utópica à de mais alta valoração mística, considerando todas as variações, incluindo o alcance do graal sagrado; a assimilação do

¹⁸⁸ O narval (*Monodon monoceros*) é uma das duas espécies vivas de baleias, da família *Monodontidae*, juntamente com a baleia beluga. Os machos narval são distinguidos por terem uma presa reta, longa e helicoidal, e um canino superior esquerdo alongado que se projeta a partir do mesmo lado da mandíbula superior, por meio do lábio. A presa, oca e leve (<10 kg), cresce ao longo da vida atingindo comprimentos de 1,5 a 3,1 metros. Cerca de 1 em 500 machos tem duas presas e, embora raramente, podem crescer presas também nas fêmeas. BORGES, Jorge Luís e GUERRERO, Margarita, *El libro de los seres imaginarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 53-54 e pp. 55-56.

¹⁸⁹ C. G. Jung historia e analisa à luz da psicologia do inconsciente o simbolismo do unicórnio (JUNG, 1944).

¹⁹⁰ Imagens recolhidas respetivamente em: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/37.80.42> <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/37.80.3> <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/37.80.4> (consultado em março de 2015).

¹⁹¹ CAMPBELL, Thomas P., “European Tapestry Production and Patronage, 1400–1600”, *Heilbrunn Timeline of Art History*, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, 2000. CAMPBELL, Thomas P., et al., *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, catálogo, New Haven, Yale University Press, 2002. CAVALLO, Adolfo Salvatore, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 1993.

unicórnio à dama utópica e todas as possíveis narrativas acerca do seu alcance amoroso; o desejo de encontrar uma sensualidade sublime através do sacrifício de um agente mítico. Mas tudo ao nível do jogo predador da sociedade coeva, das caçadas, do alarido, da obsessão instintiva de concretização e morte/conquista do adversário/objetivo.

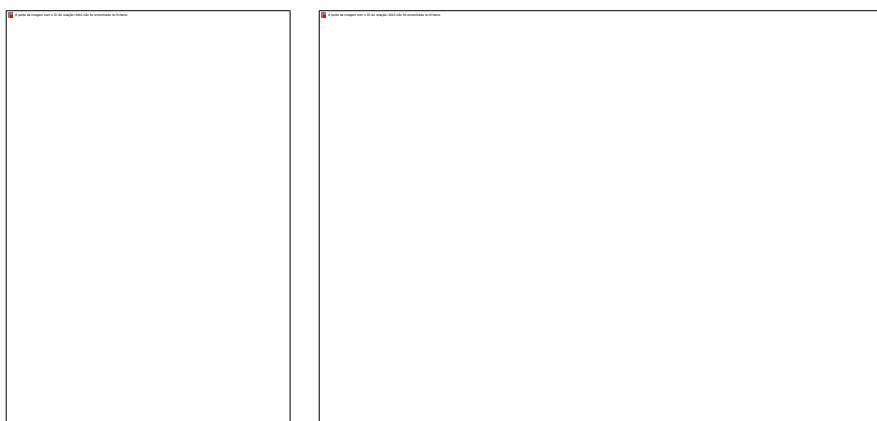


Fig. 41 *Tapeçaria do Unicórnio, O Unicórnio em Cativo*, c. 1495-1505. Lã, seda e fios de prata, tramas douradas, 368 m x 251.5 cm, sul da Holanda. Pormenor.

Alguns teóricos defendem que as representações de cenas com unicórnios estão associadas a ações de iniciação. Curiosamente, as que se observam neste conjunto de tapeçarias, que representam a caça ao unicórnio, encobrem uma sexualidade reprimida, rude e de uma realidade brutal, sem a compreensão da impossibilidade de transpor e comprovar, através de alegorias contraditórias, as sublimes utopias desejadas, e correndo o risco de a comunicação pretendida resultar basicamente num entendimento oposto. Se a figura mí(s)tica do unicórnio, num ideário ainda medieval, referencia a pureza, curando com o seu sangue todas as dores e feridas do corpo e da alma, é improvável que se consiga comunicar a imagem da obtenção de tal valor através de uma iconografia de violência, de perseguição e de aprisionamento (fig. 41).

O estilo das figuras adapta-se a uma comparação com ilustrações de livros impressos em Paris no final do séc. XV. A qualidade cintilante da seda e a riqueza dos tons das cores dos pigmentos utilizados rivalizam com os da pintura da época.

Com uma tão longa história foram poucas as narrativas têxteis deste tipo que sobraram em Portugal depois de cataclismos, acidentes e saques. Mas os espécimes conhecidos mostram bem a dimensão sociopolítica, a qualidade e a respetiva relevância estética que era dada à tapeçaria, pelo menos nos sécs. XV e XVI, de quando datam peças como as

denominadas *Tapeçarias de Pastrana*, do último quartel do séc. XV, expostas em Espanha¹⁹², e as do *Rei Édipo*, que estão expostas no Museu de Lamego (1525-1535)¹⁹³, exemplos da exigência, da informação e do gosto requintado que existia nessa época em Portugal. É durante este período que se inicia o desenvolvimento das grandes tapeçarias com narrativas históricas comemorativas e laudatórias, sendo curioso observar um dos contextos narrativos avançados para o conjunto das tapeçarias que representam o mito clássico de Édipo. Segundo alguns historiadores, esta narrativa traria uma alegoria moral inclusa na sua própria temática, que alguns consideram mesmo de “reparo moral” ao rei da parte do seu encomendador, D. Fernando de Meneses Coutinho e Vasconcelos, bispo de Lamego.¹⁹⁴

Mas esta capacidade descritiva, tão peculiar da tapeçaria desta época, também se encontra com outras abordagens narrativas, através de diferentes obras têxteis e em diversas culturas ao longo do tempo.

Estratificando o têxtil nas suas metalinguagens, deparamo-nos com algumas dinâmicas remotas que foram determinantes para o desenvolvimento dos povos e que, embora não constituindo uma abordagem previsível, tornam-se importantes devido principalmente às questões que levantam, inaugurando outras possibilidades da aplicação têxtil que estruturam mais aprofundadamente a perspetiva da produção têxtil artística da atualidade, não só através da sua recuperação formal, mas também pela “reconceptualização” que lhe subjaz, mesmo que isso aconteça pontualmente, num ou noutro autor.

Ao tratar o têxtil pela sua estrutura base, o fio, encontramos o nó, mesmo antes do cruzar ou entrelaçar, e através do nó deparamos com a génese de uma linguagem antiga, o *quipu* (fig. 42) que, no idioma do antigo povo Inca, significa exatamente “nó”.¹⁹⁵

Diversas formas de nós sobre um fio de lã ou de algodão, ou a sua ausência,

¹⁹² Comemorando episódios da conquista das praças marroquinas de Arzila e de Tânger pelas forças de D. Afonso V de Portugal entre 1471-1475, durante o seu reinado, pelo que se presume ser este o seu encomendador, encontra-se a grande narrativa têxtil, já do séc. XV, nas denominadas *Tapeçarias de Pastrana*, um conjunto de quatro elementos de grandes dimensões (400 x 1082 cm e 368 x 1108 cm), bordadas a lã e seda nas oficinas de Tournais na Flandres (Colegiada da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Pastrana, Guadalajara, Espanha). <https://www.instituto-camoes.pt/dossies/root/centro-recursos/dossies/tapeçarias-pastrana#sthash.hVckvtQz.dpuf> (consultado em outubro de 2014).

¹⁹³ Já do séc. XVI, eventualmente encomendada pelo bispo Dom Fernando Menezes Vasconcelos (1513-1540), existe um conjunto de tapeçarias denominadas *Tapeçarias do Rei Édipo*, sobre o drama clássico de Édipo (c. 1525-1535, lã e seda em tecelagem de alto liço, oficina de Pieter van Aelst de Bruxelas, Museu de Lamego). VASCONCELOS, Joaquim, *A Arte Religiosa em Portugal*, Lisboa, Vega, 1994, p. 287.

¹⁹⁴ Este hipotético reparo seria devido à existência de alguma semelhança com o casamento coevo do rei D. Manuel com a prometida jovem noiva de seu filho D. João, Dona Leonor, o que causou algum desconforto na corte e no próprio reino. FERREIRA, Maria Manuela de Sousa Vaquero Freitas, *O Tribunal da Inquisição de Lamego – Contributo para o Estudo da Inquisição no Norte de Portugal*, Vila Real, tese de doutoramento, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2012, pp. 66-76. HUYLEBROUCK, Rosa, “Portugal e as Tapeçarias Flamengas”, Revista da Faculdade de Letras, Porto, Universidade do Porto, 1986. Também pode ser consultado em: <https://www.ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2045.pdf> (consultado em janeiro de 2015).

¹⁹⁵ “Nó” diz-se em inca *Khípu* [khípo]. *Quipu* será um conjunto de nós com determinada finalidade comunicativa. ASCHER, Marcia e ASCHER, Robert, *Mathematics of the Incas: Code of the Quipu*, Nova Iorque, Dover Publ., 1997.

representam Algarismos com base decimal que descrevem quantificações diversas, dependendo aqui a cor do fio para determinar o referente dessa escrita/cálculo. Os *quipus* são memória e, fundamentalmente, comunicação porque eram usados como transmissores contabilísticos do domínio económico do vasto território inca ao imperador ou aos seus representantes. A quantidade de fios e a distância, a cadência e a intermitência dos nós de cada um, determina as décimas, centésimas e milésimas (fig. 42, à direita); cada conjunto de fios define operações matemáticas mais ou menos complexas e apresenta um número conclusivo dessa operação. As cores dos fios (fig. 42, à esquerda) referem as matérias-primas contabilizadas, que vão desde os cereais ou metais preciosos, até a censos populacionais ou militares.¹⁹⁶

Embora seja aceite que os incas não tivessem uma escrita convencional, as investigações atuais sobre os *quipus* avançam no sentido de um outro olhar sobre a sua civilização e sobre as formas que usavam para dominar e controlar um império tão extenso, dando aos *quipus* uma capacitação reflexiva e fixativa de memória futura, semelhante à linguagem escrita, mas com uma codificação própria e diferenciada, apoiada nas especificidades expressivas e “linguísticas” intrínsecas ao têxtil.¹⁹⁷

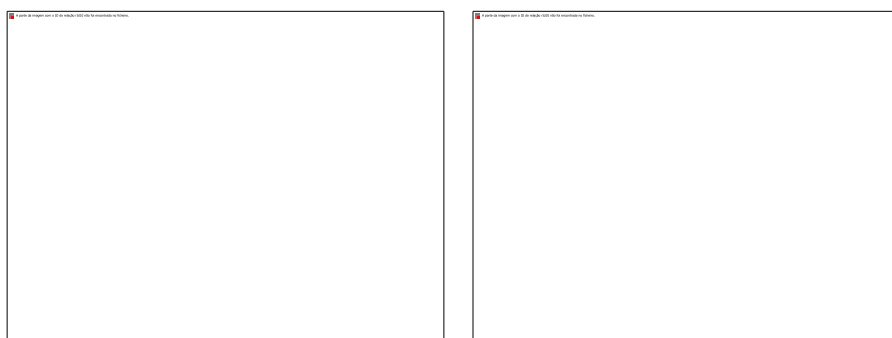


Fig. 42 *Quipus*, 1425 a 1532 d.C. (?). 61.50 x 64.50 cm, Smithsonian's National Museum of the American Indian¹⁹⁸. *Quipus*, (pormenor), 1430 a 1530 d.C. (?). Fios de algodão, 71 x 104 cm, British Museum¹⁹⁹.

Enquanto a matemática Marcia Ascher (1935-2013) e o antropólogo Robert Ascher (1931-2014), da Universidade do Texas, estudam os poucos *Quipus* que se conhecem ao nível das inter-relações matemáticas dos diversos elementos entre si, o antropólogo Gary Urton (1946)²⁰⁰, da Universidade de Harvard, tem uma perspetiva mais abrangente, avançando no

¹⁹⁶ ASCHER, Marcia, *Mathematical Ideas of the Incas*. In *Native American Mathematics*, Austin, University Texas Press, 1986.

¹⁹⁷ ASCHER, Marcia e Robert (1997), *op. cit.*; ASCHER, Robert, *Inca Writing – In Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipus*, Austin, University Texas Press, 2002.

¹⁹⁸ Imagem recolhida em: <https://www.nmai.si.edu/searchcollections/item.aspx?irn=154591®id=90&page=4> (consultado em janeiro de 2015).

¹⁹⁹ Imagem recolhida em: https://www.britishmuseum.org/explore/themes/lost_kingdoms_of_south_america/chachapoya.aspx (consultado em janeiro de 2015).

²⁰⁰ O doutor Gary Urton é arqueólogo, investigador e professor de Estudos Pré-colombianos no Departamento de Arqueologia na Universidade de Harvard.

sentido de estes nós representarem muito mais do que quantificações e estatísticas e serem uma expressão escrita já num sentido literário²⁰¹, o que tem sido objeto de muita discussão e polémica.

Recentemente, a meio do ano de 2014, foram exumados 25 *quipus* de um sítio arqueológico inca no Peru, uma descoberta importante para o seu estudo porque o universo da amostra é muito reduzido, contando apenas com cerca de duzentos exemplares²⁰², incluindo já estes últimos.

Estamos perante um sistema complexo de comunicação, elaborado através de um processo têxtil elementar, atravessando transversalmente toda a sociedade e cultura de um povo remoto, uma aplicação estrutural importantíssima para o seu desenvolvimento e manutenção, fenómenos dos quais poucas informações nos chegaram. É difícil saber reconhecê-los através da sua mecânica simples, talvez “simples demais” para o nosso tipo de desenvolvimento afastado artificialmente dos ecossistemas naturais. Os meios atuais de observação, análise e estudo entendem dificilmente fenómenos “não mascarados” destes sistemas complexos de aparência simples. Dizemos “não mascarados” porque o raciocínio matemático que vai do *quipu*, por exemplo, à programação informática²⁰³, é muito semelhante, o que os afasta é a tecnologia... a aparência, a sofisticação da aparência, da manipulação, da estética.

Conhece-se a existência na Ásia Central desde o século VI da técnica de coloração têxtil denominada por *ikat*, uma técnica de tingidura direta dos fios da trama e, por vezes, também dos da urdidura (fig. 44), cujo efeito são padrões ou desenhos com limites pouco definidos parecendo visualmente desfocados. Também é conhecido por “nuvem” devido à peculiar imprecisão dos limites dos seus padrões, geralmente geométricos (fig. 43). O termo *ikat* deriva do malaio-indonésio e da expressão *manigikat* que significa “ligar”, “nó” ou “vento em torno de”²⁰⁴. Uma das características deste processo de “padronagem” é a tecedura ser semelhante de ambos os lados.

Entre os sécs. XIII e XIV, este tipo de têxteis é exportado para a Indonésia onde mais tarde se verifica a apropriação desta técnica que se torna conhecida na Europa de onde se

²⁰¹ URTON, Gary, “Ancient Writing: Deciphering the Knotted Strings of the Incas”, In *Discovery! Unearthing the New Treasures of Archaeology*, Londres, Thames & Hudson, 2007, pp. 244-245. *Idem*, *Signos del Khipu Inka: Código Binario*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 2005.

²⁰² GOUGIS, L., “Quipus Exhumés”, *Science & Vie*, n.º 1164, Issy-les-Moulineaux, Mondadori, setembro de 2014, p. 19.

²⁰³ (URTON, 2005).

²⁰⁴ Informações em: <https://www.oriental-creations.com/categories/Ikat-fabric/> (consultado em outubro de 2012). <https://www.kalimantancreations.co.uk/ikat/> (consultado em setembro de 2012).

expande pela América do Sul e por todos os territórios da “rota da seda”.

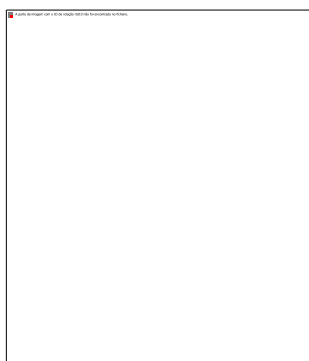


Fig. 43 Tecedeira uzbeque a passar a trama pela urdidura. Ambos os fios foram previamente tingidos conforme o padrão *ikat* que a sua tecelagem irá definir.²⁰⁵

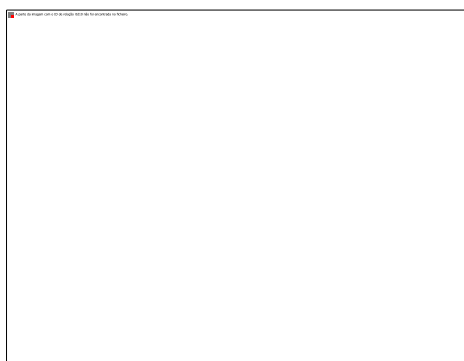


Fig. 44 Fio para *ikat* dobrado e já tingido de acordo com o padrão antecipadamente definido. Indonésia²⁰⁶.

Até ao séc. XIX estes tecidos tinham um outro propósito para além do seu papel utilitário, isto é, eram usados como de mantos de apresentação e trajes cerimoniais, sendo utilizados como bens de aparato, simbolicamente eleitos para funções honoríficas. E se os *ikats* foram símbolo de dignidade, poder e prestígio, são hoje recuperados com o mesmo fim em povos que readquiriram a sua autonomia cultural, como aconteceu recentemente com a independência de Timor Leste, em que a maior deferência é feita através do oferecimento de um *ikat* que é colocado sobre os ombros do homenageado.

Coexistindo com os processos tradicionais, este método de tingimento é frequentemente aplicado hoje em dia a processos mecânicos de fiação a que os meios informáticos vieram trazer maior facilidade e rigor no cálculo das diversas zonas de coloração dos fios. Na criação têxtil artística contemporânea é um forte estímulo à criatividade dos produtores contemporâneos, sendo vários os que desenvolvem obra com base nos seus pressupostos estéticos ou operativos. É o caso de Polly Barton (1956)²⁰⁷, autora nova-iorquina com formação em história da arte que, através de um estágio com um mestre tecelão japonês (Tomohiko Inoue), experimenta e treina técnicas tradicionais como o *ikat*. Retorna a Nova Iorque em 1982, continuando a produzir as suas obras em tear, desenvolvendo um trabalho em que o *ikat* está sempre presente como metodologia tecnológica ou pictórica (fig. 45). Expõe desde os anos oitenta e está associada a diversos grupos de arte têxtil.²⁰⁸

²⁰⁵ Créditos da imagem Victoria & Albert Museum. <https://www.vam.ac.uk/.../m/album-with-nested-carousel18> (consultado em outubro de 2012).

²⁰⁶ Crédito da imagem: <https://www.kalimantancreations.co.uk/ikat/> (consultado em outubro de 2012).

²⁰⁷ <https://www.pollybarton.com/bio.php> (consultado em outubro de 2012); *Surface Design Journal*, inverno de 2013, p. 55; ELDER, Gaye E., “Polly Barton: Painter of Silk Ikats”, *Shuttle Spindle & Dyepot Magazine*, primavera de 2010, pp. 31-34.

²⁰⁸ Polly Barton é membro da Textile Society of America, Friends of Fiber Arts International, Surface Design Association e da Textile Arts Alliance of Santa Fé.



Fig. 45 Polly Barton, *Diablo*, 2008. Três painéis, ikat de seda dupla. *Holding Firmly on Slippery Ground*, 2012. Ikat, seda.

As características específicas do têxtil, tanto as ligadas às suas características físicas como a ductilidade, o facto de ser uma superfície que tão facilmente se decompõe em linha como “arma” volumetrias, de possibilitar a inscrição pelos mais diversos processos de outras linguagens ou elementos, assim como a fácil acessibilidade da sua matéria-prima e das respetivas tecnologias, não sendo demasiado dispendioso, nem necessitando de saberes demasiado especializados, permite ações técnicas criativas ou mesmo ações adaptadas diretamente ao objetivo que se tenha em mente, dando acesso às mais diversas possibilidades criativas e expressivas. Sendo o têxtil um elemento tão dinâmico e versátil encontra-se este reconhecimento por via de diversos desígnios.

4. Expressão e comunicação no têxtil – O têxtil experiencial

Existem muitos casos documentados de autores com uma produção criativa sem inscrição em qualquer registo no universo artístico. A sua força criativa emerge unicamente a partir dos seus próprios impulsos, por vezes profundamente alheada do que existe à sua volta ou psicoticamente encerrada em circuitos fechados.

É com alguma frequência que se observa este tipo de atitudes em pessoas *borderline*, doentes psiquiátricos ou na arte ingénua inserida em contextos sociais ou emocionais no limite da exclusão. E é também com alguma frequência que se observa ser o têxtil um dos motores que transportam estes entes para uma manifestação diferenciada. Devido precisamente a estas características, os trabalhos produzidos por estas pessoas adquirem uma força expressiva singular que, por vezes, quando é revisitada por olhares esteticamente informados, são “descobertos” e veem este seu potencial adquirir por eleição o estatuto de arte²⁰⁹.

²⁰⁹ Este fenómeno de reconhecimento e aceitação estética e expressiva do “Outro” também aconteceu com os artefactos das sociedades ditas primitivas.

Inserindo esta fenomenologia ao nível da criação da arte têxtil, optamos por referenciar apenas três autores que nos remetem para conjunturas específicas, que adiante se equacionarão, criando pontes para um melhor entendimento da arte têxtil contemporânea.

Harriet Powers (1847-1910), uma mulher sujeita à escravidão na América do Norte do séc. XIX, criou narrativas invulgares através da realização de colchas de retalhos (*quilts*), formadas por um sistema de signos próprios, em que descreve cosmogonias do seu universo mítico pessoal (fig. 46).

A maioria das peças estão atualmente desaparecidas, restando apenas duas. Estas obras sensibilizaram de tal forma a sociedade do seu tempo que adquiriram a nomeação de obra de arte, tendo sido o garante da sua libertação da escravidão. O facto de estas mantas de retalhos terem alcançado a capacitação de lhe arrogar a liberdade passa pelo fenómeno de transportarem nas suas narrativas a expressão de dois níveis de consciência, uma individual e outra universal, cívica e poética, tão densas e vernáculas que as precipitaram da qualidade de objeto útil para um estatuto de obra de arte.

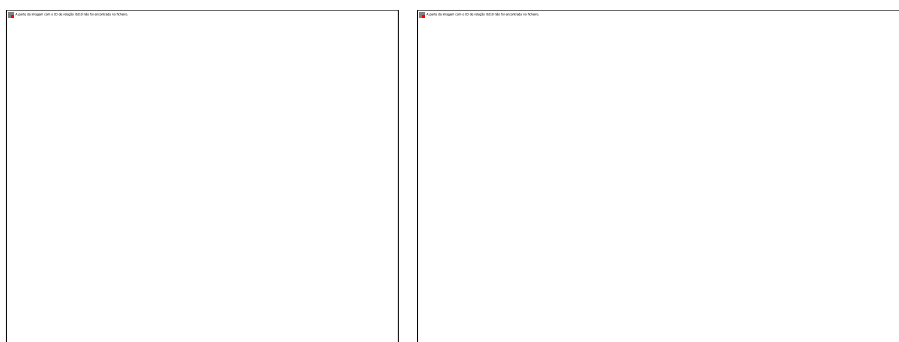


Fig. 46 Harriet Powers, *Bíblia Quilt*, 1886, Museu Nacional da História da América, Washington, DC. *Pictorial Quilt*, 1895-98. 175 x 266,7 cm, Museu de Belas-Artes de Boston, Massachusetts²¹⁰.

Na criação têxtil contemporânea inúmeros autores utilizam esta técnica na realização das suas obras, desenvolvendo e associando mediações e fusões entre matérias muito diversas, traduzindo a mesma linguagem pictórica para novas tecnologias e processos operativos, expandindo as possibilidades expressivas do *quilt*.

Como em qualquer outro processo técnico/criativo, as fibras têxteis tiveram aplicações muito distintas com procedimentos de manufatura adequados a diversas situações e objetivos. Através deles o Homem representou-se a si próprio, aos seus ensombramentos, dando voz à dor psicológica que o atormenta, substituindo-se através de projeções profiláticas.

²¹⁰ Créditos das imagens: LYONS, Mary E., *Stitching Stars – The Story Quilts of Harriet Powers*, Africans-Americans artists and artisans, Nova Iorque, Aladdin, 1997.

Esta transparência psicoafetiva e emocional, aliada à introspecção promovida pelo ato criativo e pelo manuseamento do filamento²¹¹, reorganiza interiormente narrativas pessoais, mecânica cognitiva que foi aplicada do ponto de vista clínico no diagnóstico e tratamento de doenças do foro psiquiátrico.²¹²

Pela repetição e automatismo do gesto, pela concentração, pela serenidade da atitude, a manufatura têxtil possibilita o livre fluir de processamentos mentais profundos, devido a diversas fenomenologias da esfera das neurociências ainda pouco estudadas. Esse facto, aliado a uma liberdade criativa plena, sem inibições nem referências estéticas, permite a manifestação e respetivo resgate de situações recalcadas e acontecimentos traumáticos com mais facilidade do que noutras disciplinas artísticas.²¹³

As obras assim produzidas são intensas e por vezes adquirem estatuto institucional de obra de arte. Será o caso da única obra referenciada de Adelaide Hall (1862/3-1945), internada cerca de 34 anos no hospital psiquiátrico de St. Elizabeth em Washington, referida num artigo de especialidade médica²¹⁴ que acaba por ser o motor para a sua (re)descoberta pelo historiador da arte John MacGregor (1941)²¹⁵ em 1992 (fig. 47).

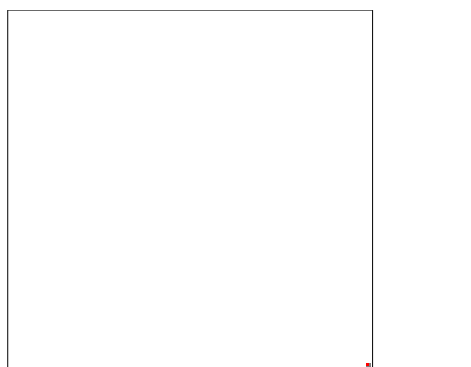


Fig. 47 Adelaide V. Hall, peça realizada em internamento psiquiátrico²¹⁶.

Nesta peça (fig. 47), as figuras que, pelas poucas e incertas referências existentes, parecem representar alguns dos seus familiares com quem tinha laços afetivos, são absorvidas

²¹¹ Tradicionalmente, há o costume de referir que “mãos ocupadas deixam a cabeça livre”.

²¹² Conceito aplicado de forma sistemática por Carl Jung e seus discípulos, procedimentos já antes ensaiados por Sigmund S. Freud (1856-1939). Está atualmente muito desenvolvido e tornou-se um procedimento terapêutico comum.

²¹³ Alguma dificuldade terapêutica pode estar precisamente na possível viciação de dogmas conceptuais na realização das peças, pelo que resulta melhor como agente terapêutico libertador em pessoas que não tenham adquirido anteriormente o saber oficial ou que, por razões diversas, consigam contorná-lo.

²¹⁴ EVARTS, Dr. Arrah B., “Patient Art”, *Psychoanalytic Review*, outubro de 1918.

²¹⁵ John M. MacGregor, psicólogo e historiador da arte, investigador da Princeton University, publicou em 1989 a história da produção artística de autores com distúrbios mentais (*out borders*) entre os sécs. XVIII e XX. “As I have tried to demonstrate, the discovery of this new art form was merely an outcome of processes occurring in both art and psychiatry that were leading irresistibly toward the encounter with the unconscious.”, MACGREGOR, John M., *The Discovery of the Art of the Insane*, Nova Jersey, Princeton University Press, 1989 (1992), p. 315.

²¹⁶ Créditos da imagem: <https://www.washingtoncitypaper.com/articles/28627/lunatic-fringe> (consultado em agosto de 2013).

LITTLE, Michael, “Lace Maker”, *Washington City Paper*, 21 de maio de 2004. Edição online:

<https://www.washingtoncitypaper.com/articles/28627/lunatic-fringe> (consultado em agosto de 2013). Este artigo descreve pormenorizadamente a história da descoberta e do resgate desta obra e inclui todos os dados conhecidos sobre a autora e os seus médicos.

pela linha que ao mesmo tempo os envolve e une, como se tivessem caído inadvertidamente sobre alguma teia de aracnídeo. Ou, poderá ser precisamente o contrário, talvez seja a teia o único e o último elo de ligação entre aqueles indivíduos, porventura a última narrativa possível entre os membros daquela família... É bastante provável que tudo isto não passe apenas de conjecturas, mas, mesmo assim, o mito está presente e é através dele que a representação traumática se manifesta, possibilitando o enfrentamento de uma dor até aí desconhecida. Estranhas e poderosas as formas de manifestação do mito...

Um dos autores que ultimamente tem tido apoio e reconhecimento por parte das instâncias oficiais, é o brasileiro Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).²¹⁷

Internado num hospital psiquiátrico aos 29 anos, durante os cerca de 50 anos que ali permaneceu nunca esteve em contacto com a produção artística mundial, mas acabou por realizar uma vasta obra que, no seu conjunto, reflete muitas das inquietações de alguns dos movimentos artísticos mais relevantes do séc. XX.²¹⁸

As bandeiras e velas com que Bispo povoa os seus barcos (fig. 49) remetem para a memória de uma arte têxtil já em desuso, a dos mestres-vela, artesãos que ainda há poucas décadas teimavam em costurar grandes panos de lona para os barcos de aparelho vélico que navegavam o rio Tejo. Um dos últimos tinha a sua oficina ao ar livre num grande terreiro, envolvido pela casa de habitação, oficina e armazém, em Sarilhos Pequenos, perto da Moita, na margem sul do rio.

Mais uma vez nos deparamos com narrativas endógenas, estruturadas por um simbolismo pessoal, criador de um universo único, mas que nos seus “mantos de apresentação” (fig. 48), estranhamente, se assemelha à mesma lógica narrativa das túnicas dos mandingas da Libéria, como os pertencentes à coleção do British Museum de Londres, datados de meados do séc. XIX.²¹⁹

²¹⁷ Todas as obras reproduzidas pertencem à coleção do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Crédito das fotografias Rodrigo Lopes, em: <https://www.rtp.pt/icmblogs/rtp/molduras/?Azul-dos-Ventos---Arthur-Bispo-do-Rosario.rtp&post=42512#sthash.F7offpAR.dpuf> (última consulta em agosto de 2013).

²¹⁸ É curiosa a perspectiva de um investigador que comenta ser inesperada a aceitação internacional da obra de Bispo “sobretudo levando-se em conta a origem quatro vezes marginal de Bispo (negro, ‘louco’ e pobre, além de pertencente ao ‘terceiro mundo’)”, SELIGMANN-SILVA, Márcio, “Arthur Bispo do Rosário: A Arte de ‘Enlouquecer’ os Signos”, *Artefilosofia*, n.º 3, São Paulo, Ouro Preto, julho de 2007, p. 153. Márcio Seligmann-Silva (1964) é professor (UNICAMP), teórico literário e investigador do signo na linguagem. Foi este distanciamento face às artes visuais que nos chamou a atenção para a sua abordagem icónica e artística.

²¹⁹ Libéria (?), *Túnica Mandinga*, primeira metade do séc. XIX. Algodão bordado a lã e tingido a seco com índigo, 92 x 180 cm, British Museum, Londres (ref. Af. 2798). Pode ser vista uma reprodução no seguinte catálogo: LAGAMMA, Alicia, e GIUNTINI, Christine, *The Essential Art of African Textiles: Design Without End*, catálogo, Londres/New Haven, Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, 2008-2009, pp. 56-60. Pode ser consultado integralmente também *on-line* através do seguinte endereço: https://www.books.google.pt/books?id=UyxrpFTTF9UC&printsec=frontcover&redir_esc=Y#v=onepage&q&f=true (consultado em agosto de 2013).

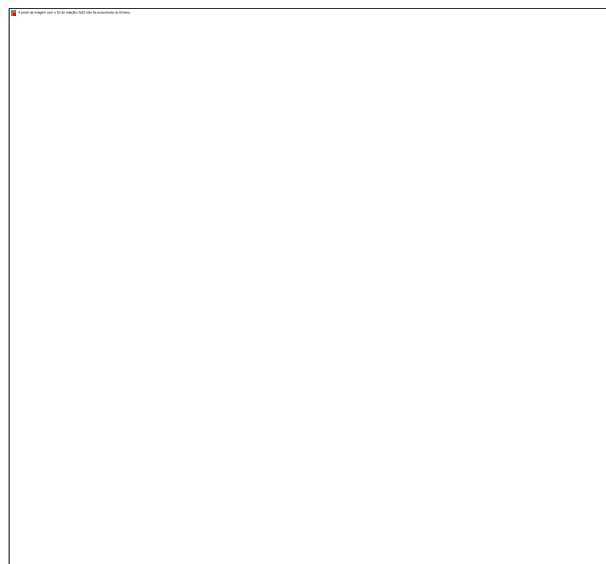


Fig. 48 Artur Bispo do Rosário, *Manto de Apresentação*, s.d.
Tecido, linha e plástico. 118,5 x 141 x 20 cm (frente/verso).

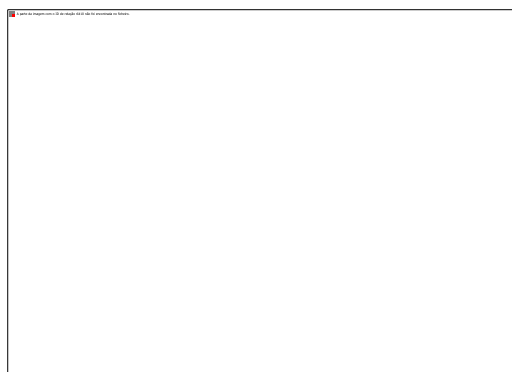
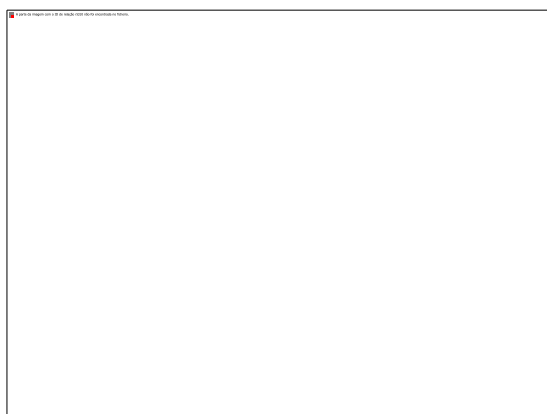


Fig. 49 Artur Bispo do Rosário, *Grande veleiro*, s.d. Algodão, lã, madeira, linha, papelão, plástico, PVA e metal, 100 x 155 x 96 cm. *Vinte e Um Veleiros*, s.d. Madeira, PVA, metal, plástico, tecido e linha, 90 x 60 x 36 cm²²⁰.

Só na década de 80 é que a obra de Bispo teve a atenção devida, mas rapidamente foi reconhecida e valorizada²²¹. A partir daí, a obra de Bispo do Rosário vai participando em diversas exposições, até que acaba por representar o seu país em exposições internacionais de relevo, como na *Bienal de Veneza* de 1995 e de 2013 e na *30.ª Bienal de São Paulo* em 2012. A exposição *Azul dos Ventos* fez itinerância pelo Victoria & Albert Museum em Londres (2012) e pelo Museu da Cidade em Lisboa (2013) integrada nas comemorações do ano do Brasil em Portugal. O recente Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea foi fundado para albergar, estudar e divulgar a sua obra e ser uma confluência de experimentalismos da arte atual.

²²⁰ MORAIS, F., *Arthur Bispo do Rosário – Uma biografia em curso*, Rio de Janeiro, Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, 1998.

²²¹ FERREIRA, E., *Bispo do Rosário na Bienal de Veneza*, Rio de Janeiro, Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, 1998.



Fig. 50 Artur Bispo do Rosário, palavras bordadas sobre tecido (pormenor). *Estandarte*, (pormenor). Bordado sobre tecido, s.d.

Num ensaio publicado em 2007, Márcio Seligmann-Silva analisa a obra de Arthur Bispo do Rosário do ponto de vista da sua relação com a história da arte e estética do séc. XX, comparando a sua obra com a de Duchamp (1887-1968), Arman (1928-2005) ou Andy Warhol (1928-1987), entendendo a “relação da poética de Bispo com a questão do colecionismo, da serialização, dos arquivos e das listas, como modalidades culturais de se relacionar com o passado, uma reflexão sobre o significado da assimilação da obra de Bispo ao cânone das artes” (fig. 50) e uma aproximação aos grandes marcos libertadores da arte do séc. XX:

“Ocorre, em parte, uma assimilação desta produção com a proposta de Jean Dubuffet de valorizar e salvar o que ele denominou de Arte Bruta²²², produzida por crianças, ‘loucos’, artistas ‘naïf’ e ‘primitivos’. Ou seja, podemos falar de um encontro entre estes projetos de atelier artísticos (com fins terapêuticos) e, por outro lado, um espaço conquistado no sistema das artes do século XX, que cada vez mais se abre para a produção com a chancela da ‘loucura’. O caso de Bispo é evidentemente especial, já que a sua obra é marcada por uma poética que ‘coincide’ com as atuais poéticas...”²²³

As obras concebidas e realizadas por autores *borderline*, seja num sentido clínico ou social e cultural do conceito, só foram conotadas como tal porque os parâmetros utilizados partiam do princípio de que estes autores não consideravam a possibilidade de estarem a criar objetos artísticos, manifestando uma “não consciência” dessa realidade, uma vez que pensavam os objetivos dessas obras como sendo outros e que refletiam as peculiaridades dos seus distúrbios psicológicos. Hoje é claramente aceite que estes desvios não estão ligados à capacitação estética e artística do autor nem da obra. Por isso, nos casos como o de Arthur

²²² O termo Arte Bruta (*Art Brut*) foi aplicado pelo pintor francês Jean Dubuffet (1901-1985) à produção criativa de autores não circunscritos pelo universo artístico, como se pode ler na definição do próprio Dubuffet: “ (...) *l’opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l’entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l’art donc où se manifeste la seule fonction de l’invention, et non celles, constantes dans l’art culturel, du caméléon et du singe.*” DUBUFFET, Jean, *L’Art Brut Préféré aux Arts Culturels*, Paris, Galerie René Drouin, 1949. <https://www.artbrut.ch/fr/21006/definitions-art-brut> (consultado em fevereiro de 2015). Jean Dubuffet apercebe-se de que neste tipo de produção o ato criativo é mais autêntico e perturbador, encontrando a fonte para o seu trabalho através da investigação do desenho das crianças, dos *borderline*, dos doentes psiquiátricos ou na arte dita primitiva; PEIRY, Lucienne, *Art brut: The Origins of Outsider Art*, Paris, Flammarion, 2001; DELACAMPAGNE, Christian, *Outsiders: Fous, Naïfs et Voyants dans la Peinture Moderne (1880-1960)*, Paris, Éditions Mengès, 1989.

²²³ SELIGMANN-SILVA, 2007, *op. cit.*, pp. 144-158.

Bispo do Rosário, o fenómeno artístico é tão circunstancial como em qualquer outro autor e o que deveria ser normal era todos terem ao dispor os mesmos mecanismos de criação e de divulgação para a sua obra ter existência e visibilidade.

A aplicação de tecnologias associadas ao têxtil é implementada em diversos contextos de crise como estruturadora dos desequilíbrios psicológicos e emocionais causados por tempos conturbados, seja em termos individuais, como já vimos, seja coletivamente.

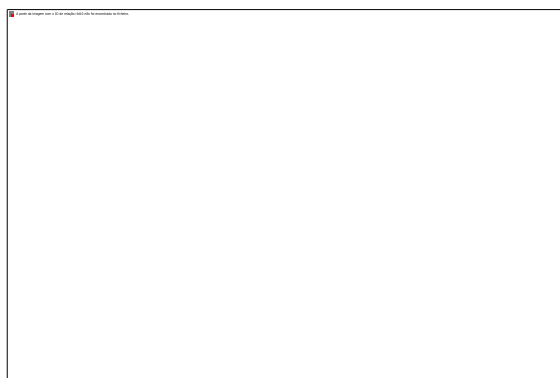


Fig. 51 Majid Saeedi, fotoreportagem. Kandahar, Afeganistão, 15 de abril de 2010²²⁴.

Evocamos, apenas como exemplo, uma das situações que mais se estabelecem em tempos de crises sócio-humanitárias, principalmente nas mais agudas (quando as guerras advêm), que mostramos através da imagem paradoxal (fig. 51), mostrada ao mundo pelo trabalho do fotógrafo Majid Saeedi (1974)²²⁵, de mulheres afegãs obrigadas ao uso do seu traje mais severo, que laboravam na realização de um vestido em renda para uma boneca que representa a típica *imago* da mulher ocidental, durante um *workshop* em Kandahar da ONG malaia *Mercy*, a qual desenvolve ações na ajuda às mulheres em locais em crise extrema, capacitando-as de diversas competências. Apesar da pressão do fundamentalismo islâmico nacionalista na mentalidade e na cultura tradicionais, e da ostensiva presença dos militares da NATO na cidade, mais de 80 mulheres participaram em todas as oficinas.

Estes factos seriam muito laterais a esta investigação se não fossem as polivalências que se equacionam nesta situação. Na verdade, além da natural assunção do corpo como estrutura, sem restrição nem culpa, e da aquisição de competências que permitirão a estas mulheres

²²⁴ Crédito da imagem: Majid Saeedi, <https://www.majidsaeedi.com/> (consultado em setembro de 2013).

²²⁵ Majid Saeedi (1974) é um fotógrafo e fotojornalista iraniano que trabalha para vários jornais afegãos e revistas e jornais internacionais. Majid fotografa principalmente no Oriente Médio focando aspetos humanitários, denunciando as atrocidades e o terror da guerra e da violência sobre o “Outro”, dando visibilidade às histórias não contadas e sem voz, colocando em imagens injustiças sociais e tragédias humanas individuais e coletivas. Tem vários prémios internacionais, como o prémio *FotoEvidence*, obtido em 2014 com o seu livro sobre o Afeganistão *Life in War*, onde se integra a imagem que se apresenta. *Idem, loc. cit.*

edificarem bens que aproximam a sua vida quotidiana da normalidade pacífica, estas iniciativas também lhes proporcionam uma atividade gestual muito terapêutica face ao *stress* da guerra²²⁶. A “espera impotente” a que a guerra obstinadamente obriga é mais sentida pela mulher, cujo papel social tradicional é o de guardiã da retaguarda dos pelejadores. Através dos gestos repetidos, da progressiva evolução do fio em teceduras, pontos ou nós que constroem “qualquer coisa”, esta atividade transmite-lhes a sensação do poder de construir (reconstruir) mundos e, mais do que isso, reorganiza-lhes o seu sistema mental perdido na irracionalidade inexplicável da situação que vivem, fornecendo-lhes métodos ritmados (sistematizados) do pensamento, possibilitando uma coerência narrativa²²⁷. Como no Mito. Mas, tal como Filomela, estas mulheres podem (re)conquistar e desenvolver uma outra ferramenta, isto é, a capacidade narrativa do poder subversivo no feminino...²²⁸

Esta capacidade curativa da atividade têxtil traz à memória a assunção recente dos lenços bordados do movimento das *Mães da Praça de Maio*. Lenços brancos onde bordaram os nomes dos seus filhos e familiares desaparecidos na opacidade sem fundo da ditadura argentina e que, sem pretender assumir qualquer característica de objeto de arte, foram um forte elemento reivindicativo, convertendo-se em símbolo da luta contra o esquecimento das vítimas daquele regime. Atualmente, alguns estão em exposição no Museo del Bicentenario, em Buenos Aires²²⁹. A capacidade narrativa e instauradora daqueles bordados reintroduziu uma base organizativa palpável na luta daquelas mulheres, criando reflexivamente um novo símbolo para as suas perdas e mágoas, um substituto do corpo perdido e reivindicado, recriado a partir de um pano branco, linhas e gestos (agulhas).

Considera-se que o Mito com ligação à atividade têxtil ainda hoje se apresenta como regenerador das defesas mais profundas do ser e como agente de refundação estruturante. Essa capacidade curativa, restauradora e reorganizadora estabelece-se de duas formas: uma pela construção modular que o fio vai instaurando; a outra através de um processo mais narrativo, mais histórico. Pode dizer-se que o primeiro é um processo mais abstrato e

²²⁶ Observamos em muitos autores contemporâneos esse sentimento de apaziguamento, como no comentário de Lourdes Castro acerca dos seus lençóis bordados, que reproduzimos através de um artigo de Alexandre Pomar: “Faço-os eu própria porque realmente tenho prazer em bordá-los; é muito sossegado e tranquilizante; uma espécie de concentração e meditação. Às vezes ouço música, e muitas vezes não penso em nada.” Lourdes Castro, Paris, 1969.

https://www.alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2010/04/serralves.html (consultado em dezembro de 2014).

²²⁷ Como já foi referido, desde C. G. Jung que a arte (arte/terapia) é usada como meio integrador, precisamente através deste processamento.

²²⁸ Considerando-se a transparência do vestido da boneca, estas mulheres projetam nele uma libertação (in)consciente do seu corpo e do traje que o aprisiona, delineando fundamentos de outros paradigmas identitários.

²²⁹ TEJADA, Laura de la Colina, e ESPINO, Alberto Chinchón, “El Empleo del Textil en el Arte: Aproximaciones a una Taxonomía”, *Espacio, Tiempo y Forma, Historia Contemporánea*, serie V, t. 24, Madrid, Facultad de Bellas Artes UCM y Facultad de Artes y Comunicación UEE, 2012, p. 189.

geométrico e o segundo mais figurativo e verbal, literário. As tradicionais mantas de retalhos que encontramos em território nacional, realizadas em tear com tiras de pano feitas da recuperação de roupa usada, pertencem ao primeiro processo, mais abstrato. As mantas de retalho ou *quilt*²³⁰, por outro lado, denunciam tradicionalmente a necessidade de poupança e de reconversão de tecidos em desuso, transformando o elementar “remendo” num vasto território narrativo ou apenas pictórico, frequentemente impulsivo e pragmático, podendo criar a diferença que as promove a um nível artístico superior.

Com a mesma técnica têxtil, através das mantas de retalho também se instauram narrativas diversas, conhecidas desde a Idade Média e dispersas por todo o mundo. Estas mantas podem ter padrão geométrico simétrico, assimétrico (pelo que são por vezes denominadas de *mantas loucas*) ou figurativo e, desta última tipologia, destacam-se aquelas que contam histórias, em narrativas visuais mais ou menos complexas, explícitas, eruditas ou ingênuas. Muitos destes padrões são marcas distintivas de povos, famílias ou geografias culturais.²³¹

Estas mantas/colchas, executadas com grande economia de meios, foram ao longo dos tempos, e são ainda, uma realidade maioritariamente realizada por mulheres para os seus enxovais, em grupo ou individualmente, e também representam importantes peças documentais sobre a história dos povos e dos seus costumes, nomeadamente, as mais narrativas. Podemos encontrá-las em coleções espalhadas por inúmeros museus, associações e centros culturais.²³²

A realização dessas colchas ou mantas de retalhos não é absolutamente feminina, as *colchas militares* ou *colchas da Crimeia* (fig. 52), datadas da última metade do século XIX, foram realizadas exclusivamente por homens. São peças muito minuciosas elaboradas pelos próprios soldados quando estavam em convalescença ou feitos prisioneiros, com o fim de estarem ocupados e não cair em depressão ou em vícios nocivos, como o álcool ou o jogo. São realizadas a partir das sarjas de lã de uniformes fora de uso, despojos da guerra, cobertores do exército e outros tecidos militares²³³. Conhecem-se exemplares destas mantas militares de diversos tempos e conflitos, como as Guerras Napoleónicas (1803-1815), a Guerra da Prússia (1870-1871) ou a Primeira Grande Guerra (1914-1918).

²³⁰ A manta de retalhos é conhecida internacionalmente pelo termo inglês *quilt patchwork*.

²³¹ KIRACOFÉ, RODERICK e JOHNSON, M. Elizabeth, *The American Quilt: A History of Cloth and Comfort 1750-1950*, Nova Iorque, Charlson N. Pettey Inc., 1993; HEDGES, ELAINE, FERRERO e SILBER, *Hearts and Hands: Women, Quilts and American Society*, Nashville, Tennessee, Rutledge Hill Press, 1996; FOX, Sandi, *Wrapped in Glory – Figurative Quilts and Bed Covers 1700-1900*, Los Angeles, Thames & Hudson/Country Museum of Art, 1990; MONTANO, Judith, *Crazy Quilt Odyssey*, Kansas, C&T Publishing, 1991, pp. 45-47. <https://www.quiltstudy.org> (consultado em 26 de fevereiro de 2013).

²³² A maior coleção pública conhecida é a do International Quilt Study Center da Universidade de Nebraska-Lincoln, nos EUA. O Victoria & Albert Museum de Londres realizou uma exposição em 2010 com peças que abrangeram um vasto período de tempo (entre 1700 e 2010).

²³³ <https://www.vam.ac.uk/content/articles/m/military-quilt/> (consultado em 26 de fevereiro de 2013).



Fig. 52 Autores desconhecidos, *colchas militares* realizadas por soldados durante a Guerra da Crimeia, 1853-1856²³⁴.

Existem vários exemplares em acervos de museus, galerias e coleções particulares, que incluem colchas datadas das Guerras Napoleônicas (1803-1815), da Guerra da Crimeia (1853-1856) e das duas Grandes Guerras do séc. XX.

Hoje é corrente a aplicação deste tipo de trabalhos têxteis nas terapias do *stress* pós-traumático.

Durante a guerra no Kosovo, Erzen Shkololli²³⁵ (1976) natural de Pejë, esteve retido na cidade, de onde não podia sair, durante três meses. Como tinha acesso a tecidos na loja do pai e a uma máquina de costura, decide criar narrativas pessoais transpostas para panos coloridos para, a partir desse material iconográfico, desenvolver um conjunto de trabalhos na técnica de recorte de tecidos.

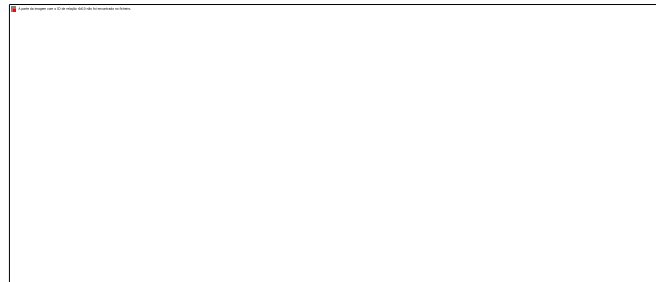


Fig. 53 Erzen Shkololli, 1998. Oito painéis com 210 cm de comprimento, instalação no CAPC - Musée d'Art Contemporain de Bordéus, 2011²³⁶.

Recorrendo à clareza e à força com que as crianças exprimem as suas emoções, e aplicando uma linguagem própria e contemporânea, constrói obras de forte densidade transparente, desenho límpido e expressivo, que nos transporta à síntese de Matisse.

²³⁴ Obras das exposições *Folk Art in Britain* e *War-Time Quilts: Quilts from Military Fabrics from the Annette Gero Collection*, expostas respetivamente na Tate Britain, em 2014, e no Manly Art Gallery & Museum, em 2015. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/british-folk-art>; <http://mgnsu.org.au/events/war-time-quilts-quilts-military-fabrics-annette-gero/> (consultados em junho de 2015).

²³⁵ Erzen Shkololli (1976) formou-se na Academia de Belas-Artes de Pristina, tem realizado diversas exposições na Europa, assim como tem divulgado a produção dos autores kosovares como curador de inúmeras exposições individuais, em grupo ou integradas em exposições mais abrangentes, bienais, etc. Atualmente é diretor da Kosovo National Art Gallery e cofundador do EXIT- Contemporary Art Institute em Peje.

²³⁶ Erzen Shkololli, Pejë, Kosovo, 1998. Crédito da imagem: <https://www.apexart.org/residency/shkololli.php> (consultado em junho de 2015).

Sente-se a influência de Jean Lurçat (1892-1966) em algumas das suas obras, nomeadamente na instalação de cerca 2200 cm (fig. 53) que se assemelha ao *Le Chant du Monde* que Lurçat expôs em 1966, um dos marcos da tapeçaria artística internacional²³⁷, principalmente na composição, tanto pelo formato com um longo comprimento, como pelo tom escuro do fundo de onde surgem figuras luminosas.

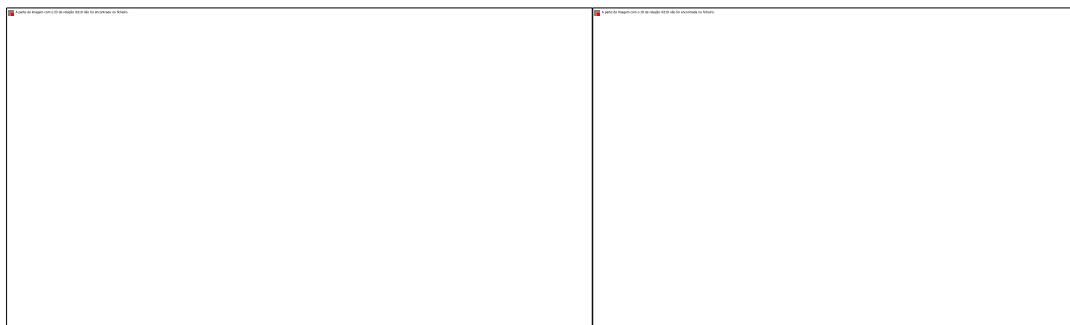


Fig. 54 Erzen Shkololli, 1998. Recortes e colagens de tecidos com base em desenhos de crianças, Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda, 2013²³⁸.

As obras criadas por este autor são paradigmáticas da capacidade narrativa que reveste as mantas de retalhos e da potenciação catártica e curativa, facilitadora da capacidade de resistência à violência da guerra.

Após esta experiência pessoal de apaziguamento do sofrimento psicológico através da arte, participa num projeto humanitário nos campos de refugiados que consistia na reabilitação de crianças com traumas através de desenhos em pequenos postais, sobre os quais realizou obras com a técnica de recortes têxteis.

Expôs pela primeira vez estes trabalhos em 1998 na sua cidade natal (fig. 54), logo após a guerra ter terminado, juntamente com os postais realizados pelas crianças – com certeza um passo para a interiorização do sucedido e, conseqüentemente, para a reabilitação e inclusão daqueles que participaram no projeto, assim como de toda a comunidade que nele se vê refletida, transportando as obras ao profundo significado das *colchas militares* e da criação têxtil em geral.

Assim como Harriet Powers conseguiu alforria através das suas mantas, também nos exemplos que se seguiram, se percebe que o têxtil resgata a liberdade a outros níveis –

²³⁷ Jean Lurçat, *Le Chant du Monde*, 1956-1965, obra com c. 440 x 8000 cm, composta por vários painéis e exposta no Musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine, situado em Angers. Também já Jean Lurçat se tinha fascinado com a peça *O Apocalipse*, tecida para Louis d'Anjou no séc. XIV.

²³⁸ Exposição no Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda, 2013. Crédito das imagens: https://www.vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bpctype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=1120 (consultado em outubro de 2014).

mentais, emocionais, afetivos. A criação têxtil religa estruturas, *ipsis verbis*, e, ao praticar esse ato, encontram-se também padrões edificadores de mundos, sejam eles quais forem, porque todos têm a mesma lógica estruturante e construtiva.

Sendo a narrativa o grande motor da manta de retalhos, nada melhor do que aplicação desta técnica a uma obra literalmente narrativa e dinâmica. *Ema & Gui*²³⁹ é uma série de animação fílmica, com 52 episódios de 7 minutos cada, em que se aplica a técnica de animação de recortes²⁴⁰ em tecidos que, em vez de serem colados, são cozidos, deixando bem visível toda a pictorialidade dos pontos, das linhas e das texturas, transparências e densidades dos retalhos, enfim, empregando ao máximo, como principal argumento pictórico, a abundância expressiva que a matéria têxtil pode transmitir (fig. 55). É de realização e produção portuguesa (*Lâmpada Acesa* e posteriormente *Sardinha-em-Lata*), estreada em 2010, com Nuno Beato (1977)²⁴¹ como realizador, sendo uma das séries desta tipologia mais premiada e exibida em diversos países (Portugal, Espanha, Itália, Finlândia, Coreia do Sul, Israel e Argentina).²⁴²

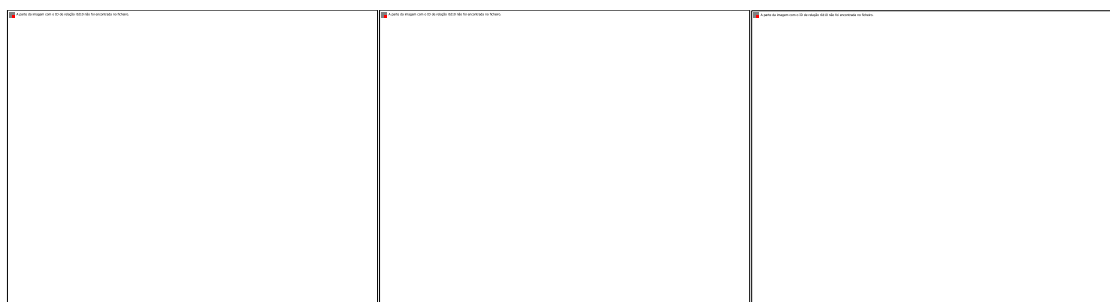


Fig. 55 Frames da série de animação *Ema & Gui*. Realização de Nuno Beato (*Sardinha-em-Lata*), criação gráfica de Nuno Beato e Rosa Baptista²⁴³.

A técnica pictórica da representação animada é semelhante à que é utilizada nos *quilts*. Rosa Batista (1980), trabalhando já o tecido, mesmo antes de entrar para o curso de Artes Plásticas na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, onde se forma, vem dar corpo textural aos desenhos de Nuno Beato para a *Ema & Gui* que Sara Santos, também formada na ESAD das Caldas da Rainha, vem “pintar” digitalmente. A grande opção é tomada em favor das diferenças texturais dos tecidos, sem dar grande relevância ao

²³⁹ *Ema & Gui*, Portugal, 2010, ANI, HD Cam, Cor, 7'. Realização: Nuno Beato. Argumento: Marisa Pott. Criação Gráfica: Nuno Beato e Rosa Baptista. Direção de Animação: Ana Cristina Inácio. Animação: Ana Cristina Inácio; Ana Dias; Catarina Romano; Cláudio Sorritas; David Uorrull; Gabriel Garcia Conde; João Miguel Real; Joana Bartolomeu; Luís Soares; Nádia Cardoso; Nuno Martrise e Vanessa Namora Caeiro. Revisão Pedagógica: Filipa Tempera. *Story board*: Armando Coelho, Lourenço Degl'Innocenti e Ricanio Blanco. Construção: Adriana Castro, Marta Azenha e Rosa Baptista. Pintura: Andreia Fonseca e Sara Santos.

²⁴⁰ “Técnica de animação de recortes”, tradução encontrada para a língua portuguesa do termo inglês *cut-out animation*.

²⁴¹ Nuno Beato funda em 1998 a produtora *Lampada Acesa* depois de ter trabalhado com outras produtoras. O seu percurso no cinema de animação e na formação tem sido de contínuo crescimento, gosta de experimentar novas técnicas e de explorar diferentes meios.

²⁴² Informações recolhidas em: <https://www.sardinhaemlata.com/pt/?quemsomos> (consultado em agosto de 2014).

²⁴³ Crédito das imagens: <https://www.sardinhaemlata.com/pt/?filmes-series> (consultado em agosto de 2014).

cromatismo, que depois é retificado em computador por Sara Santos, dispondo assim de muito mais liberdade e de uma paleta quase ilimitada com todas as variantes possíveis. É este o único truque digital aceite pelos realizadores, sendo rejeitados quaisquer outros, daí essa peculiar pictorialidade das texturas dos retalhos, da fisicalidade do amachucado dos tecidos, da linha e do ponto, cru e infantil, fundamentalmente “manufaturado” sem nenhum travo de digitalização, recordando insistentemente o percurso de uma tradição doméstica da narrativa associada à manta de retalhos e a algum registo de imprecisão infantil²⁴⁴.

²⁴⁴ De certo modo, em *Ema & Gui* pode-se experimentar alguma da sensibilidade insular das ilhas vulcânicas atlânticas, ao mesmo tempo rude e fina, onde Rosa Batista tem antecedentes familiares, e dos pespontos francos dos bordados da ilha Terceira, nos Açores.

II CAPÍTULO

ARTICULAÇÃO HISTÓRICA DO TÊXTIL E DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA

1. A Tapeçaria Portuguesa num contexto europeu

Contrariamente ao uso oriental das tapeçarias, que serviam para sustentar de uma forma mais confortável o corpo em pé, sentado ou deitado, no Ocidente a tapeçaria serviu durante toda a Idade Média para revestir verticalmente paredes, aconchegando e desumidificando os interiores, ao mesmo tempo que criava espaços de comunicação visual significativos, portadores de ostentação dos mais diversos poderes.

De forma abstrata, pode-se pensar as diferentes posturas culturais entre Oriente e Ocidente através do uso da tapeçaria, verificando-se num o primado da sensorialidade tátil numa envolvente física, e no outro o da sensorialidade visual numa envolvente ambiental. Isto resulta também em entendimentos estéticos distintos, sendo que na perspectiva oriental existe uma apropriação simbólica com uma vivência direta e integrada do objeto, enquanto a Ocidente esse uso é tão pragmático quanto retórico, o que faz resvalar a tapeçaria para conceitos próximos dos da pintura mural, transformando-a numa espécie de “frescos portáteis”.²⁴⁵

Na Europa, raramente se colocavam tapeçarias no chão, optando-se pela instalação vertical, suspensas nas paredes das casas senhoriais. E quando usadas em planos horizontais, eram reservadas para cobrir camas ou dosséis, mesas ou arnazes. De grandes dimensões, eram frequentemente bordadas e tecidas em séries de vários exemplares e, como objetos móveis que seriam, possibilitavam a adaptação a diversos espaços e circunstâncias, podendo ser expostas da melhor maneira conforme as ocasiões. São frequentes os historiadores que apresentam documentos de acontecimentos em que se descrevem montagens de grande variedade de tapeçarias em espaços exteriores, onde faziam parte de grandiosas cenografias para todo o tipo de aparatos e festas.

Não existe muita documentação sobre a produção de tapeçarias na Europa anterior ao

²⁴⁵ Conceito aplicado por Campbell, que também observa a grande tapeçaria narrativa desta época como “*outdoors* da monarquia”, referindo-se à sua utilização retórica em espaços exteriores, principalmente durante o período entre os sécs. XVI e XVII. CAMPBELL, 2002, *op. cit.*

século XI, mas está demonstrado que o apogeu do seu uso e consequente produção foi entre os séculos XV e XVII²⁴⁶. Segundo a investigadora Madeleine Jarry (1917-1982), são apenas duas as mais antigas tapeçarias, e as de maiores dimensões tecidas em tear, que existiram na Europa e cujo conhecimento chegou até hoje: uma de origem chinesa datada do século VIII, que se encontra atualmente num acervo museológico no Japão; e outra, representando S. Jerónimo, realizada em Colónia no séc. XI. Ambas são murais e de grandes dimensões.²⁴⁷

O documento mais remoto da grande obra de tapeçaria europeia laudatória data do século XI (c. 1070-1080) e é uma longa narrativa histórica coeva, com cerca de 700 x 50 cm, bordada a lã sobre linho, conhecida por *Tapeçaria de Bayeux* (fig. 56). Foi realizada em Inglaterra para comemorar os eventos da batalha de Hastings (1066) e o sucesso da conquista normanda daquele território levada a cabo por Guilherme II, duque da Normandia. Estas narrativas são tão importantes como obra estética, como enquanto obra documental. A representação de um cometa que em 1066 pôde ser avistado do hemisfério norte é significativa desta afirmação – relato importante para a datação da peça e para uma perceção do impacto social do fenómeno.²⁴⁸



Fig. 56 Pormenor da *Tapeçaria de Bayeux*, c. 1070-1080. Bordado a lã sobre pano de linho, 700 x 50 cm.

A mais antiga documentação escrita conhecida que refere esta tapeçaria data de 1476, revelando que era armada anualmente na catedral de Bayeux na festa do *Corpus Christi*. Ao que parece, no final dos festejos a peça era enrolada e possivelmente guardada²⁴⁹. Mas esta indicação também transmite uma das características mais vantajosas e intrínsecas a estes “têxteis” que seria a de permitir a fácil deslocação para exibição em locais diversos. A portabilidade da tapeçaria narrativa deve ter sido uma das principais considerações para a

²⁴⁶ AA.VV. (THOMAS, M., MAINGUY, C., POMMIER, S.), *L'Art Textile – Histoire d'un Art*, Genebra, Skira, 1985. AA.VV. (VERLET, P., FLORISOONE, M., HOFFMEISTER, A., TABARD, F.), *La Tapisserie. Histoire et Technique du XIV.^e au XX.^e siècle*, Paris, Hachette, 1977.

²⁴⁷ JARRY, 1968, *op. cit.*

²⁴⁸ MUSSET, Lucien, *La Tapisserie de Bayeux: Oeuvre d'Art et Document Historique*, Paris, Zodiaque, 1989.

²⁴⁹ BERENSON, Kathryn (Associate Fellow, International Quilt Study Centre), “Tales from the ‘Coillte’”, *V&A Online Journal*, nº 2, outono de 2009; MUSSET, Lucien, *op. cit.*; <https://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-02/tales-from-he-coilte/> (consultado em janeiro de 2015).

difusão da sua prática como poderoso meio imagético de comunicar com um “público” mais alargado, neste caso partilhando a história da conquista normanda, mas também como forma de difundir a ideia de poder, dignidade e respeito daqueles que participam da narrativa.

Existe um hiato até ao séc. XIV durante o qual as grandes obras, como a de Bayeux, só nos surgem na segunda metade desse século, por volta de 1360-1400, onde encontramos dois elementos de pano de linho duplo acolchoado, bordados a lã, com a narrativa de Tristão e Isolda, realizados na Sicília²⁵⁰. A obra parece ter sido formada por três partes ou, segundo alguns historiadores, por uma única que posteriormente teria sido cortada.²⁵¹

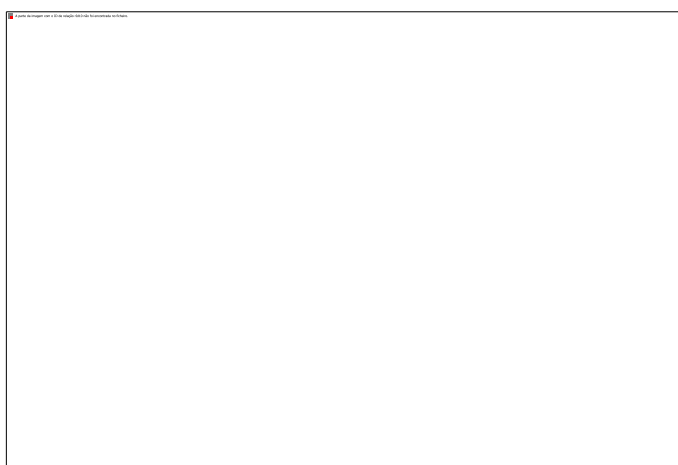


Fig. 57 *Quilt Tristão e Isolda*, (porm.) c. de 1360-1400. Bordado a lã sobre linho acolchoado a algodão, 320 x 287 cm (Sicília, Itália), Victoria & Albert Museum²⁵².

Uma das duas partes conhecidas pertence ao acervo do Victoria & Albert Museum de Londres, com 320 x 287 cm (fig. 57), e a outra ao do Museu Nacional do Bargello, em Florença, medindo esta 247 x 207 cm.²⁵³

Esta última tem vestígios de calcário no verso, o que é sugestivo da sua eventual suspensão mural, embora documentos escritos atribuam como uso original das obras a cobertura de leito podendo, no entanto, terem tido outras função.

A realização de uma tapeçaria constitui-se em dois momentos particulares, se

²⁵⁰ Este processo é semelhante ao bordado de Marselha, também designado por *Boutis* que significa “recheio”. É um bordado sobre dois panos finos que entre si têm algum material de enchimento. O bordado, ao apanhar os dois panos, acolchoa a peça, tornando as formas volumosas. O bordado de Marselha, ou *boutis* francês, tradicionalmente realizado na região da Provença, terá as suas raízes nos trabalhadores sicilianos, prática que teriam assimilado através de comerciantes marítimos do Oriente. Originalmente reservado à nobreza, o seu uso foi-se democratizando com a ascensão da burguesia. BERENSON, Kathryn, *Quilts of Provence, The Art and Craft of French Quiltmaking*, Londres, Archetype Press, 1996; *Idem, Boutis de Provence*, Paris, Flammarion, 1996.

²⁵¹ RANDLE, Sara, “The Guicciardini Quilts”, *Medieval Clothings and Textiles*, vol. 5, Londres, Woodbridge, 2009.

²⁵² Imagem recolhida em: <https://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-02/tales-from-the-coilte/> (consultado em maio de 2012).

²⁵³ *Ibidem*, pp. 92-94.

excluirmos o tratamento da matéria-prima: um que se refere ao desenho em si; e o outro, mais longo e meticuloso, onde se constrói a obra em tear, bordadura, ou aplicações, Aceita-se, no entanto, que em alguns casos o desenho possa surgir ao mesmo tempo que a construção, conforme parece ter acontecido em obras mais antigas de cariz excecional, como a tapeçaria de Bayeux, ainda que tenha havido uma estrutura base global²⁵⁴, como acontece ainda hoje, no desenho continuamente reinventado pelos tecelões dos tapetes tradicionais, sejam tribais ou urbanos, mas obedecendo sempre a uma metodologia ancestral que os enquadra, possibilitando um reconhecimento tipológico.

Se alguma constituição do desenho da tapeçaria teve fundamento numa gramática formal, cromática e estética, herança de tradição antiga com origens remotas e referências muito diluídas, dispersas ou dissimuladas²⁵⁵, também existe outra que, partindo de atitudes formadas e dirigidas por e para elites europeias, seculares ou eclesiásticas, se desenvolve com maior notoriedade a partir do início do Renascimento, onde a tapeçaria é construída através de cartões, de acordo com o gosto e os desígnios dos respetivos encomendadores e a perícia do artista, maioritariamente pintores, que criavam, realizavam ou apenas esboçavam as composições que iriam servir de modelo aos tapeceiros.

Desde a invasão da Península Ibérica pelos árabes, no séc. VIII, que a sua cultura e saber-fazer se instalou no território, que mais tarde viria a ser português, de Coimbra a Faro. No séc. XII, quando começaram a ser impelidos para as terras mais a sul, os mouros acabam por incrementar soluções económicas e culturais importantes, como a tecelagem de tapetes que, “pelo menos a partir do séc. XIV, o crescimento de uma indústria local de tecelagem de tapetes”²⁵⁶ foi de tal forma notória que D. João I (rei entre 1385 e 1433) concede carta de privilégio a Láparo como “mestre de fazer tapetes” em Lisboa e, em 1434, o rei D. Duarte (r. 1433-1438) emite uma outra carta de privilégio na qual o confirma a seu filho. Caçomé Láparo, também é confirmado como “*mestre de fazer tapetes*”²⁵⁷ em Lisboa, por D. Afonso V (r. 1438-1481), concedendo este estatuto também a seu irmão Azmede Láparo, seguindo-se alguns mais, frequentemente da mesma família. Quando D. Afonso V retirou privilégios à

²⁵⁴ O mito deixa a ilusão de que a construção da narrativa está à mercê da imaginação e dos gestos imediatos da tecedeira sem alguma referência prévia, como em Aracné ou em Penélope. Também os tecelões tradicionais de diversas culturas antigas desenvolvem os padrões ou os desenhos de memória sem cartão à vista, o que possibilita existir alguma liberdade individual, mas dentro de preceitos metodológicos e estéticos orientadores (culturais).

²⁵⁵ Desejamos afastar este tipo de questões do âmbito desta investigação, mas, uma vez que foi enunciada anteriormente uma ponte conceptual entre Oriente e Ocidente, há que referir pontos de contacto e a respetiva influência oriental em determinados momentos da produção da tapeçaria ocidental, nomeadamente da portuguesa.

²⁵⁶ HALLETT, Jessica, “Tapetes, Pintura, Documento – O Tapete Oriental em Portugal”, *O Tapete Oriental em Portugal*, catálogo, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2006, p. 33.

²⁵⁷ *Idem*; apud VITERBO, 1920.

população moura, exceptuou os tecelões. Mesmo depois da queda de Granada, D. João II (r. 1481-1495) continua a aprovar a prorrogação dos privilégios dos tecelões mouros descendentes. Estes “*tapeceiros mouros*” que produziam tapetes “*deverão ter sido artesãos muito hábeis para conseguirem cativar a atenção da corte e serem nomeados tapeceiro do rei (os nossos ‘tapeceiros’ ou ‘tapeteiros’)*”²⁵⁸. Este estatuto possibilitava-lhes terem benesses, como isenções aos impostos, e muitas outras proteções, incluindo a possibilidade de ter aprendizes.

Jessica Hallett, investigadora com muita participação nesta área da história da arte portuguesa²⁵⁹, é explícita quando descreve a importância e a respeitabilidade destes artesãos no tecido social da época. Neste Portugal antigo, vivendo assumidamente heranças recentes da cultura árabe, aconteceu naturalmente um fenómeno estético de hibridismo formal a partir do saber-fazer dos tapeceiros mouros, que continuaram a coexistir e a trabalhar no território.

Quando D. Manuel I (1495-1521) expulsou os judeus e os árabes (1496), cumprindo os termos do acordo de casamento com Dona Isabel, filha dos reis católicos de Espanha, as oficinas mudéjares de Lisboa aparentemente desaparecem, pois apenas há notícia de existirem quatro oficinas de tecelões ainda a trabalhar na cidade em 1551. À semelhança da influência mudéjar da Andaluzia, os tapetes realizados em Portugal eram de lã, nó e pelo.²⁶⁰

O ofício da tecelagem é um trabalho artesanal onde se invocam aptidões cognitivas diversas, que têm de estar muito bem treinadas, como a atenção e a acuidade visuais, para uma subtilidade interpretativa da imagem do cartão, principalmente ao nível das tonalidades das cores²⁶¹, assim como, e em paralelo, uma capacidade de abstratização desenvolvida, para além da destreza manual, do esforço e adaptação postural e, evidentemente, a aquisição do saber-fazer – conhecimento dos preceitos técnicos e operativos dos instrumentos e das ferramentas oficinais necessárias.

Tradicionalmente, o processo de aprendizagem destes conhecimentos é direto e

²⁵⁸ HALLETT, 2005, *op. cit.*

²⁵⁹ Jessica Hallett é especializada em arte islâmica pela Universidade de Oxford e é Investigadora do Centro de História d’Aquém e d’Além Mar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Foi coordenadora científica, com Teresa Pacheco Pereira, na exposição denominada *O Tapete Oriental em Portugal: Tapete e Pintura, Séculos XV-XVIII*, que teve lugar no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, e na elaboração do respetivo catálogo. Além deste catálogo, entre alguns dos seus outros artigos, salientamos os seguintes: HALLETT, Jessica, “Tapetes Orientais e Ocidentais: Intercâmbios Artísticos Peninsulares no Século XVI”, SERRÃO, Vítor, *O Largo Tempo do Renascimento: Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Caleidoscópio, 2008, pp. 201-225. HALLETT, Jessica, “From Floor to Wall: An Oriental Carpet in a Portuguese Mural Painting of The Annunciation”, AFONSO, Luis, e SERRÃO, Vítor, *Out Of Stream: New Perspectives in the Study of Medieval and Early Modern Mural Paintings*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007. HALLETT, Jessica, “From Orient to Occident: The Oriental Carpet in Portugal, 1500-1650”, FARNHAM, Thomas, *Oriental Carpet and Textile Studies*, Londres, Hali Publications, 2007.

²⁶⁰ Os dados referidos baseiam-se nos artigos de Jessica Hallett indicados na nota anterior.

²⁶¹ Os olhos dos tecelões, tal como os ouvidos do músico, têm de se sujeitar a um grande treino para puderem perceber o maior número de tonalidades numa mesma cor. Apenas como exemplo, citamos a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, onde se trabalha com cerca de 500 tonalidades só de negro, como é referido pela tecedeira-chefe Fernanda Fortunato.

transmitido geracionalmente, a maioria das vezes de pai para filhos, frequentemente desde a infância, surgindo, assim, polos familiares e geográficos onde se desenvolveram oficinas com grande projeção que acabaram por ser os principais núcleos de realização das encomendas mais importantes durante um vasto período desde o Renascimento.

Esses polos de atividade também interagiam e concorriam entre si, postos à prova em cada peça que construíam, passando por momentos de troca de protagonismo, do quase apagamento de uns a uma maior notoriedade de outros, ao que não seria alheio o ritmo e a notoriedade das grandes encomendas, com certeza com alguma inconstância. Estas trocas de renome incidiram mais nas oficinas da Alemanha, da Flandres e, um pouco mais tarde, da França, com uma breve eclosão da Espanha, no tempo do imperador Carlos V (1500-1558), não voltando depois a evidenciar-se.

Carlos V percebeu a mais-valia franco-alemã da produção têxtil, tanto ao nível da matéria-prima, vinda de Arras e Tournai, como da manufatura, onde uma grande percentagem da população trabalhava. Assim, regulamentou o sector, investindo na montagem de oficinas e na formação e treino de artesãos, cartoonistas e tintureiros com mestres alemães e flamengos. É a partir deste momento que é implementada na Europa ocidental a inscrição do nome da cidade de origem, assim como a referência da oficina em que cada peça era realizada²⁶². É neste ambiente empreendedor, promovido pelo imperador, que, durante o século XVI, a Espanha viu florescer no seu território oficinas com uma produção de grande qualidade através da troca de conhecimento e da influência de mestres artesãos alemães chamados para aí desenvolverem este mister.

As oficinas familiares de manufatura de tapetes perduram atualmente em diversas zonas do planeta, alimentando o hábito de realizar a iniciação a este trabalho ainda em idades demasiado baixas de acordo com o atual entendimento de sustentabilidade humana e social. Nos termos da sustentabilidade invocada, desenvolve-se em diversas frentes uma luta contra a produção de tapetes através da utilização do trabalho infantil. Uma dessas frentes propôs um novo padrão de certificação de tapetes “livres de trabalho infantil”, através da *GoodWeave*²⁶³. Esta instituição tem como objetivo melhorar as condições de trabalho dos artesãos, acabar com a exploração de crianças na confecção de tapetes e difundir a ideia de trabalho

²⁶² CAMPBELL, Thomas P., *op. cit.*

²⁶³ GoodWeave é uma organização internacional, sem fins lucrativos, que visa acabar com o trabalho infantil na indústria da tecelagem, nomeadamente na do tapete, desenvolvendo meios no terreno para que estas crianças tenham uma educação base, proporcionando-lhes igualdade de oportunidades e escolhas, como quaisquer outras crianças, através da implementação das leis constantes da Convenção para a Idade Mínima para admissão a emprego (C138), aprovada em 1973 pela Organização Internacional do Trabalho (ILO), ratificada por 144 países, incluindo a Índia, o Paquistão e o Nepal, tendo sido homologada por este último em 1997. A GoodWeave International é membro de pleno direito da International Social and Environmental Accreditation and Labelling Alliance (ISEAL), fundada em 2001, a qual define e codifica internacionalmente as boas práticas através do estabelecimento de normas para a mudança progressiva. Informações recolhidas em: <https://www.goodweave.org/> (consultado em dezembro de 2014).

responsável. Com esta medida, a certificação *GoodWeave* tem um alcance social muito importante, trabalhando para acabar com o trabalho infantil na indústria da manufatura do tapete e, ao mesmo tempo, oferecendo oportunidades educacionais para crianças na Índia, Afeganistão e Nepal²⁶⁴. A certificação de “Tapete livre de trabalho infantil” é uma atitude que promove sociedades mais sustentáveis, equilibrando as oportunidades geracionais entre as sociedades dos países tecnologicamente desenvolvidos e aqueles que não o são.

2. Enquadramento e importância da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre – um caso paradigmático

Até à segunda metade do séc. XVIII, uma das indústrias fortes da Inglaterra foi a tecelagem manufaturada da lã, não obstante, os primeiros teares mecânicos terem tecido o algodão, matéria-prima importada a baixo custo das colónias. Tecido leve, adaptava-se bem à comercialização em países com clima quente, sendo que 90% da produção era exportada, maioritariamente retornando para as colónias, de onde viera em rama, mas agora a um preço muito mais elevado. O têxtil representava metade da exportação inglesa durante a segunda metade do século, portanto é possível perceber o papel determinante do comércio externo, principalmente o colonial, para o arranque da Revolução Industrial na Inglaterra. As colónias contribuía com matéria-prima, capital e mercado.

Devido à conjugação de diversos fatores, em meados do séc. XVIII a normal evolução da economia portuguesa foi contrariada: a ainda ressentida debandada filipina, com o inerente esforço de reorganização estrutural para o restabelecimento do equilíbrio nacional; a forte dependência colonial em relação ao Brasil que, por infortúnios vários, não estava a corresponder como previsto; e, por outro lado, a estranha negociação do Tratado de Methuen, conhecido também pelo “Tratado de Panos e Vinhos”, assinado com a Inglaterra e que estabelecia facilidades de trocas comerciais relativamente ao vinho português, que seria exportado para a Inglaterra em troca da importação de têxteis de lã e algodão ingleses. Durante os primeiros tempos de vigência deste acordo houve grande incremento vitivinícola, o que fez com que os agricultores abandonassem outras produções para se dedicarem a esta mais lucrativa. Mas em breve estas trocas começaram a desequilibrar-se devido ao excedente

²⁶⁴ Informações recolhidas em: <https://www.ecotextile.com/2015012621263/social-compliance-csr-news/carpet-certifier-tackles-child-labour.html> (consultado em dezembro de 2014).

vinícola e ao aumento da procura interna dos tecidos face à asfixia gradual da produção nacional de têxteis. Estas práticas impediam que a gestão portuguesa fosse capaz de promover um desenvolvimento natural e progressivo, tanto na agricultura como noutras atividades que pudessem dinamizar a economia. Portugal acumulava, assim, grandes dívidas à Inglaterra, supridas pelo envio de ouro e pedras preciosas vindas do Brasil, o que encobria a precariedade estrutural da economia portuguesa. A administração do reino não deu ouvidos aos diversos alertas para os efeitos da política comercial advinda do Tratado de Methuen e, como era previsível, o ouro do Brasil esgota-se nestas sortes, em vez de fortalecer estruturalmente o país.²⁶⁵

Na segunda metade do séc. XVIII, o marquês de Pombal (1699-1782), principal ministro do rei D. José I, tomou medidas cujo objetivo era reverter essa situação. Acabou, todavia, por ser travado pela aristocracia no seu projeto de modernização.²⁶⁶

Foi na sequência da reconstrução das infraestruturas do país, após o terramoto de 1755, que Sebastião José de Carvalho e Melo, ainda conde de Oeiras e futuro marquês de Pombal, renovou e implementou a fundação de indústrias têxteis de norte a sul do território, em Tavira, Lisboa e na Covilhã. Agilizou a sociedade no sentido da concretização de vontades expressas, desde o empréstimo de capital para os investimentos, a facilitação das burocracias e respetivas licenças, até a uma conexão administrativa direta com a Junta do Comércio, para promulgação dos estatutos relativos às várias facetas das indústrias, assim como a agilização da respetiva inspeção.²⁶⁷

Em Tavira ocorreu um episódio que é sintomático do que viria a acontecer a muito do investimento realizado nessa época. Como ministro do reino, o Marquês pretendia reativar o engenho nacional, com a promoção de iniciativas empresariais, a criação de polos de trabalho, de mais-valias de saberes adquiridos e, de certa forma, repor um património, com certeza grandioso, das inúmeras tapeçarias desaparecidas durante o terramoto²⁶⁸, respondendo à procura crescente deste produto por parte de uma aristocracia que ia refazendo as suas vidas e as suas habitações.

Do sul do território, ainda com contornos pouco inclusivos no reino de Portugal e dos Algarves, Tavira foi das zonas que sofreu menos danos com o terramoto de 1755, registando-

²⁶⁵ O dados sobre o Tratado de Methuen foram recolhidos em: SERRÃO, Veríssimo, *História de Portugal* (1640- 1750), vol. V, Lisboa, Verbo, 1982, p. 229.

²⁶⁶ *Idem*, “O Despotismo Iluminado 1750-1807”, *História de Portugal*, vol. VI, Lisboa, Verbo, 1982.

²⁶⁷ MACEDO, Jorge Borges de, *O Marquês de Pombal. 1699-1782*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982; *Idem*, *A Situação Económica no Tempo de Pombal. Alguns Aspectos*, Lisboa, Gradiva, 1989.

²⁶⁸ MARQUES, A. H. de Oliveira, *História de Portugal*, vol. II, Lisboa, Presença, 1998. Quando não anotadas especificamente, todas as informações, incluindo as imagens, sobre a Real Fábrica de Tapeçarias de Tavira, foram recolhidas em: MESQUITA, José Carlos Vilhena, *O Marquês de Pombal e o Algarve. A Fábrica de Tapeçarias de Tavira*, Tavira, Câmara Municipal, 1999, pp. 109-121.

se apenas prejuízos consideráveis no Convento de S. Francisco e em poucos outros edifícios.

Um tapeceiro francês, Pedro Leonardo Mergoux²⁶⁹ visitou Portugal, entre 1773 e 1775, tendo em vista estabelecer-se no território devido à política iluminista que Pombal estava a desenvolver, incentivando as iniciativas industriais e comerciais. Após ter observado diversos locais do litoral, “*preferiu o da foz do Gilão, tanto pelas suas condições naturais, como ainda pelo baixo custo de vida*”²⁷⁰. À semelhança de outros casos congêneres, pediu ao rei que lhes concedesse um apoio financeiro de seis contos de reis, reembolsáveis em dez anos, assim como proteção fiscal e alguns privilégios económicos. O requerimento foi apresentado pelo tapeceiro Mergoux e por um sócio português, de quem pouco se sabe, Teotónio Pedro Heitor.

Em 1774 a Junta do Comércio defere o pedido de implementação de uma fábrica de tapeçarias de lã, seda e algodão em Tavira, “*no género das que se importavam da Europa e da Ásia*”²⁷¹. Marquês de Pombal pretendia canalizar o investimento industrial para a periferia do reino e o Algarve era das regiões que disso mais necessitava, precisamente para que se criassem pontes de modo a que ficasse plenamente integrada no reino.

O alvará só foi concedido dois anos depois, em 1776, a 31 de maio, e a laboração da Real Fábrica de Tapeçarias de Tavira iniciou-se nesse mesmo ano. A burocracia e, principalmente, a não entrega atempada das quantias acordadas, ou mesmo o incumprimento do acordo²⁷², foram decisivos para o curto destino do empreendimento.

Pelo que se pode saber através do trabalho do investigador da universidade do Algarve, José Carlos Mesquita, o equipamento era do melhor que na Europa existia e pelo menos dois dos aprendizes inicialmente contratados²⁷³ aparecem posteriormente a tecer na casa real, o que demonstra a grandeza e qualidade do investimento. Na Real Fábrica de Tapeçarias de Tavira ainda se produziram obras, duas das quais hoje localizadas, atestando a dimensão dos três teares – talvez importados de França – visto comportarem o trabalho de quatro homens em simultâneo, o que esclarece a “*necessidade de aumentar os aprendizes para nove, de modo a aumentar a produção*”, o que não se veio a concretizar, por falta do financiamento esperado devido ao incumprimento das outras *tranches* do empréstimo.

A qualidade técnica das tapeçarias (“panos de arrás”, no dizer coevo) produzidas em Tavira era elevada e, pelo que se sabe, superavam também no custo as encomendadas no

²⁶⁹ Sabe-se que Pedro Leonardo Mergoux nasceu na cidade de Aubusson, onde aprendeu a arte da tecelagem, tornando-se mestre. “Nada mais se conhece a seu respeito, supondo-se, porém, que a ele se referia o nosso embaixador em França, D. Vicente de Sousa Coutinho, quando em 9 de março de 1773 oficiava ‘(...) a vontade de um tapeteiro da fábrica de Gobelins (...)’ em se estabelecer no nosso país.” MESQUITA, José Carlos Vilhena, *op. cit.*

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 113.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 114.

²⁷² Estes atrasos, e mesmo incumprimentos, da parte do reino ocorreram devido à falta de liquidez dos cofres públicos.

²⁷³ Dos aprendizes contratados no Alvará, seis eram jovens tavirenses dos quais se sabem os nomes: Pedro Ataíde Tavares de Brito; José da Esperança Freire; Pedro da Costa; José António de Oliva; José Alvares de Galvão; Francisco D. P. Oliveira. *Ibidem*, p. 113.

estrangeiro. Se a Real Fábrica de Tapeçarias de Tavira tivesse ido avante, “*em breve as casas nobres seriam levadas a ornamentar os seus aposentos com tapetes nacionais*”.²⁷⁴

Das duas tapeçarias conhecidas, “*a primeira figurou na Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental de Lisboa, realizada em 1882, apresentando-se visivelmente assinada com a palavra ‘Tavira’* (fig. 59). *Pertencia à capela do Palácio Real de Maфра*”²⁷⁵, sendo o tema fundamentalmente narrativo, com as dimensões de 396 x 449 cm, e pertence atualmente ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. A segunda tapeçaria faz parte do acervo do Museu da Figueira da Foz e, no entender de José Carlos Mesquita, é uma peça representativa do que de melhor existe no barroco português (fig. 58). É o exemplar mais importante produzido na manufatura de Tavira, até pelas grandes dimensões que apresenta, cerca de 340 x 930 cm, ou seja, mais do dobro do comprimento da primeira.

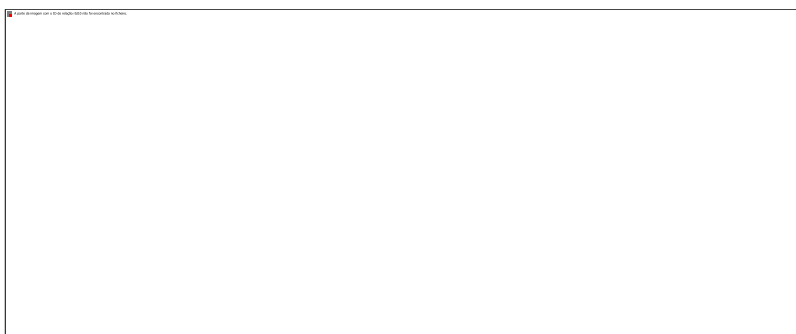


Fig. 58 Tapeçaria (*Paisagem*), 1776-1778. Lã, 340 x 930 cm, Real Fábrica de Tapeçarias de Tavira, Museu da Figueira da Foz.

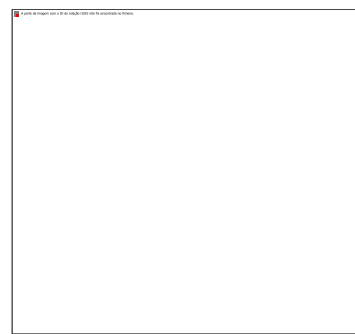


Fig. 59 Pormenor da tapeçaria da Real Fábrica de Tapeçarias de Tavira, Museu da Figueira da Foz.

Sem influência política, o tecelão francês Mergoux tentava evitar a falência e requeria incessantemente à Junta de Comércio o pagamento da verba do empréstimo acordado ainda não paga, acrescentando “*que não se devia deixar morrer aquela indústria porque desde o terramoto que a Família Real estava a adquirir novas tapeçarias para os seus palácios e, como as que se fabricavam em Tavira*” eram de boa qualidade e de baixo preço, “*talvez se pudesse assegurar a sua subsistência através de encomendas da Casa Real que servissem de exemplo às principais famílias do reino*”.²⁷⁶

Perante a ineficácia das demandas do dono, a fábrica entrou em insolvência, os teares e os outros equipamentos, os seus ativos móveis, foram enviados para Maфра, obviamente como penhora do empréstimo inicial, embora a falência tenha resultado do incumprimento da coroa. Está comprovado que todo o material foi acompanhado por dois dos aprendizes que, em 1827, estavam ainda vivos e possuíam o título de “Tapeceiros da Casa Real”. Ironicamente, foi a

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 119.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 117.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 119.

eles que coube dar memória explícita à efémera Fábrica de Tapeçarias de Tavira, subsistindo um terceiro exemplar destas tapeçarias, realizado depois da queda da manufatura de Tavira, já com a sigla *P.T. MR 1816* (Pedro Tavares, Mafra Real, 1816), com desenho ao estilo de Arraiolos e, posteriormente, em exposição no Palácio de Queluz, uma prova de que os teares de Tavira continuaram a tecer, mas na corte e sob sua intendência.

A Real Fábrica de Panos da Covilhã, já mais industrial e não dedicada à tapeçaria artística, mas também uma das fundadas durante o programa renovador de marquês de Pombal, em 1764, contrariamente ao que aconteceu em Tavira, iniciou um próspero período de intensa produção, gerando riqueza para a economia local até às primeiras décadas do século XIX.

Concentrando as pequenas indústrias familiares de tecelagem de tecidos que se dispersavam pela região, o monumental complexo arquitectónico foi construído junto à ribeira da Goldra²⁷⁷, num estilo pombalino granítico. Composto por quatro alas retangulares que ladeavam uma praça central, associava a inovação tecnológica à organização, à certificação e à formação.

O edifício foi projetado tendo em vista a sua funcionalidade. No primeiro piso, logo a seguir ao pátio de entrada e à casa do porteiro, localizavam-se as oficinas, com espaços adequados ao funcionamento específico de cada uma. No segundo piso situavam-se os armazéns, os serviços administrativos, nomeadamente a importante Casa da Aprovação, onde se certificava a qualidade dos panos produzidos. Nesse piso incluíam-se as instalações dos aprendizes, sobretudo crianças órfãs ou abandonadas que, com idades compreendidas entre os oito e os doze anos, ali se formavam em regime de internato, constituindo a *posteriori* uma bolsa de oficiais qualificados com grande desenvoltura para trabalhar naquele espaço industrial, capazes de adquirir um alto nível de competências em pouco tempo.

Laborou intensamente até 1822, ano em que a Real Fábrica iniciou um processo de fusões com as Reais Fábricas do Fundão e de Portalegre. Os quatro grandes edifícios pombalinos que restaram ainda foram inicialmente destinados a funções militares, mas algum tempo depois foram definitivamente encerrados, até que a Universidade da Beira Interior ali se instalou em 1975. Integrado na universidade, desenvolveu-se o Museu dos Lanifícios, com dois polos de arqueologia industrial, cuja dinâmica documental, interativa e investigativa veio

²⁷⁷ A qualidade e abundância constante de água determinavam a localização deste tipo de indústrias. Para a Real Fábrica de Panos da Covilhã foram realizadas obras hidráulicas de forma a esbater a força da água vinda do cimo da serra da Estrela.

dar continuidade e uma nova vida à antiga Real Fábrica de Panos da Covilhã²⁷⁸. Já com o edifício das tinturarias classificado de Imóvel de Interesse Público (1982), o projeto de recuperação e restauro museológico foi elaborado pela Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial (APAI), tendo sido aberto ao público em 1992 o primeiro núcleo do Museu de Lanifícios.²⁷⁹

A Real Fábrica de Lanifícios de Portalegre (1768-1788) foi estabelecida em Portalegre, com o acordo da Junta do Comércio. Sabe-se que passou a ser administrada pela Junta da Administração das Fábricas do Reino e Obras de Águas Livres por decreto de 1781. Em 1788 foram estabelecidas por alvará as condições da sua entrega a Anselmo José da Cruz Sobral e Gerardo Venceslau Braamcamp de Almeida Castelo Branco para a administrarem pelo período de doze anos e sob a inspeção da Real Junta do Comércio. Esta fábrica foi agrupada às Reais Fábricas de Lanifícios da Covilhã e do Fundão por Alvará datado de 1799.

A Real Fábrica das Sedas foi fundada em Lisboa em 1734, com o apoio da coroa, por um grupo de comerciantes abastados onde se incluía também um empresário francês, Robert Godin. Como resultado das dificuldades em colocar o produto no mercado, um mercado nacional fraco, devido em muito à concorrência dos tecidos ingleses, de melhor qualidade e de mais baixo preço, a fábrica começou a ter problemas de liquidez.

Advindo do mesmo impulso reformador do Secretário de Estado do Reino e Mercês, futuro marquês de Pombal, em 1757 a fábrica foi reorganizada. Foram contratadas técnicas estrangeiras para melhorarem a produção, aplicando-se medidas protecionistas para os produtos nacionais²⁸⁰. Com estas medidas retoma protagonismo e capacidade de contornar a concorrência ao optar pelo mercado interno e pelo colonial. A sua gestão foi agilizada pela intervenção administrativa da Junta do Comércio²⁸¹. É importante salientar a relevância que a Real Fábrica das Sedas teve na promulgação de novas políticas sociais, das quais constavam a

²⁷⁸ “A produção de lanifícios e tecidos continuou ao longo do séc. XIX em pequenas fábricas particulares, entre as quais se destacou a Real Fábrica Veiga que, de uma pequena oficina de tinturaria fundada em 1784, passou a sede de um complexo com cerca de vinte unidades fabris espalhadas pelos concelhos de Covilhã e Fundão. A abundância e o crescimento do início do século XX foram dando, progressivamente, lugar ao declínio desta florescente indústria. As fábricas foram fechando e os edifícios sendo abandonados”. Assim se lê num *site* promovido pelo Turismo de Portugal, em: <https://www.visitcentrodeportugal.com.pt/pt/fabricas-reais-da-serra-da-estrela/> (consultado em março de 2015). MACEDO, 1982, *op. cit.*

²⁷⁹ As principais fontes destas informações foram as publicações do próprio Museu dos Lanifícios da Covilhã. *Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior*, Covilhã, UBI, Núcleo da Tinturaria da Real Fábrica de Panos, 1998. PINHEIRO, Elisa Calado, *Roteiro do Museu dos Lanifícios da Universidade da Beira Interior*, Covilhã, UBI, 1998.

²⁸⁰ MAGALHÃES, Alberto da Conceição, *A Real Fábrica das Sedas e o Comércio Têxtil com o Brasil: 1734-1822*, tese de mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.

²⁸¹ “Após a retirada do marquês de Pombal do governo, a alteração da política industrial não beneficiou a fábrica, que não soube enfrentar o incremento da concorrência inglesa nem a difusão mais acentuada do algodão no mercado. Finalmente, a retirada da família real e de parte da nobreza para o Brasil, devido às invasões francesas (1807), a abertura dos portos brasileiros (1808), a permissão de fabrico de sedas no Brasil (1808) e o tratado de comércio com a Inglaterra (1810), ditariam uma nova fase de decadência da fábrica, que culminaria com a sua venda em hasta pública, decretada pela portaria de 27 de julho de 1835, do Ministro do Reino”, *idem*.

preparação técnica e a proteção social dos empregados e das suas famílias, acabando por funcionar como uma escola e uma corporação de ofícios²⁸², assumindo um outro protagonismo empresarial, mais moderno e informado. Paralelamente, foi incrementada a plantação de amoreiras.²⁸³

Como aconteceu com os edifícios da Real Fábrica de Panos da Covilhã, de igual modo foi dada outra função ao da Real Fábrica das Sedas de Lisboa, o que permitiu serem um legado, pertença da memória coletiva da cidade. Com efeito, a necessidade de instalar o museu da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva²⁸⁴ possibilitou que, em 1985, a Real Fábrica das Sedas visse cristalizada nos seus espaços a vontade de Vieira da Silva de aí estabelecer o seu espólio, tendo em consideração que a sua residência em Lisboa sempre foi num pequeno edifício perto da praça das Amoreiras, pequeno demais para, só por si, poder ser casa-museu. As instalações da fábrica, próximas da sua referida casa, possibilitavam uma identificação entre ela e o futuro museu, um elo físico de ligação, o que foi projetado mas (ainda) não se veio a concretizar. Esta escolha acaba por ser também uma homenagem à antiga fábrica e à importância que esta teve no tecido laboral e socioeconómico da cidade – ela que, como autora, privilegiou uma perceção visual de estrutura têxtil ao longo da sua produção artística.

O edifício da fábrica, constituído por um pequeno bairro operário de casas simétricas e em banda, com dois pisos em desenvolvimento horizontal, não tem características industriais evidentes.

O museu está instalado onde anteriormente funcionavam as oficinas/residências, isto é, pequenas oficinas para aprendizagem e aperfeiçoamento dos iniciados, instalações complementadas por um pequeno espaço habitacional para mestres, aprendizes e suas famílias. Integrado na malha urbana atual, situa-se de frente para o Jardim das Amoreiras, toponímia advinda do facto de este jardim ter sido o solo das 331 árvores que alimentavam o bicho-da-seda²⁸⁵ – árvores que foram integralmente abatidas em 1863, restando delas apenas o nome da espécie. Também a toponímia do Bairro das Amoreiras, nome que substitui a antiga designação de Bairro das Águas Livres, reconstrói a memória da Real Fábrica das Sedas.

²⁸² MACEDO, 1989, *op. cit.*

²⁸³ A amoreira branca, genericamente denominada *Morus*, cultiva-se desde a Antiguidade para alimentar os bichos-da-seda com as suas folhas. Foi introduzida na Europa pelos Gregos e Romanos, presumivelmente trazida da Pérsia. Árvore de crescimento lento, que pode alcançar 6 a 14 metros de altura, a sua copa é muito densa e de folha caduca. O ciclo de vida da amoreira vai de 75 a 200 anos, dependendo da espécie, da adaptação da árvore, da qualidade do solo e do clima.

²⁸⁴ A fonte das informações que se seguem é o *site* da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, em textos assinados por Martha Punter: <https://www.fasvs.pt/museu/historiainage/24> (consultado em março de 2015).

²⁸⁵ A sericicultura tem o bicho-da-seda como elemento base da sua produção. Este é a larva da mariposa *Bombyx mori* que, devido à sua domesticação, há pelo menos três mil anos, tem as asas atrofiadas não podendo voar nem adaptar-se ao meio ambiente natural. Para o aproveitamento do fio de seda de um casulo, sem interrupções, há que sacrificar a crisálida antes do seu amadurecimento e eclosão. A relação cultural com a seda é complexa e identitária, como se pode perceber através de estudos como o da investigadora chinesa Xinru Liu. LIU, Xinru, *Silk and Religion: An Exploration of Material Life and the Thought of People, AD 600-1200*, Nova Deli, Oxford University Press, 1996.

Este museu alberga algumas obras doadas pela pintora Vieira da Silva, incluindo as do seu companheiro, o também pintor Arpad Szenes, alojando documentação e dinamizando a investigação inerente. Assinalamos novamente a coincidência, ou talvez não, de a obra de Vieira da Silva se ter erigido e desenvolvido sob o sentido de uma consciência têxtil da imagem, uma perceção do mundo em que tudo se interliga entre si através de redes gráficas, entrecruzamentos semânticos, metodologias do pensamento têxtil, portanto, nenhum local poderia ser melhor para albergar este espírito da sua obra do que uma antiga fábrica de fina, brilhante e diáfana matéria têxtil.

Para além da Real Fábrica das Sedas em si, a indústria das sedas foi de grande importância no tecido empresarial do país desenvolvendo muitas outras atividades paralelas e subsidiárias – industriais, comerciais e profissionais – que geraram dinâmicas diversas. Assim se pode constatar através da consulta dos documentos, relacionados com as fábricas anexas a esta, existentes no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)²⁸⁶. Registamos seguidamente algumas daquelas que estão diretamente ligadas ao têxtil, de acordo com as informações compiladas no ANTT:

– A Real Fábrica de Lençaria e Tecidos Brancos de Alcobaça (1774-1792), fábrica de tecidos de algodão simples ou com linho, instalada na vila de Alcobaça, pertencente a António Rodrigues de Oliveira, André de Faria Rocha, Fernando António de Sousa Teles e Francisco Rodrigues de Oliveira. Foi vendida em 1792 a José Carvalho de Araújo, Julião Guillot Filho e Companhia “*a propriedade e domínio da Real Fábrica de Lençaria e Tecidos Brancos de Alcobaça. A decadência da fábrica está patente no decreto de 7 de Setembro de 1825.*”²⁸⁷;

– A Real Fábrica de Chapéus da Gramela (1734-1835), situada na vila de Pombal, dirigida pelo mestre Sauvage. Em 1767 terá sido anexada à Real Fábrica das Sedas e no ano seguinte, a fábrica passa a ser dirigida por Guilherme Fournol, sob determinadas condições aprovadas e confirmadas por decreto do mesmo ano. Em 1778 João Novaes de Sá propôs à Junta da Administração das Fábricas do Reino tomar por sua conta a Real Fábrica de Chapéus da Gramela;

– E, ainda, a Fábrica Nacional de Estamparia e Tecidos de Vila Nogueira de Azeitão, sobre a qual não encontrámos dados precisos relativamente ao início da sua laboração. Existe apenas informação difusa, designadamente, o facto de que em 1775 foram estabelecidas as

²⁸⁶ Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Direção Geral do Livro e das Bibliotecas), Real Fábrica das Sedas e Fábricas Anexas, também disponível em: <https://www.digitarq.arquivos.pt/details?id=4381206> (consultado em fevereiro de 2015).

²⁸⁷ *Loc. cit.* (consultado em fevereiro de 2015).

condições de concessão de licença a José de Magalhães e a Estêvão Larché para erigirem em Azeitão uma fábrica de tecidos de algodão e de que, em 1784, a 16 de fevereiro, foram aprovadas por decreto as condições propostas por Raimundo Pinto de Carvalho para tomar por sua conta a Fábrica de Estamparia e Tecidos de Vila Nogueira de Azeitão.

Entre outras atividades ligadas ao fabrico de tecidos de seda encontram-se aquelas que se relacionam com a gestão das diversas estruturas ligadas ao fabrico da seda, como, por exemplo, a Administração da Seda Crua e Materiais (1768-1835), a Administração da Seda Tinta (1765-1835) e a Fábrica dos Galões (1759-1835).

Nos finais do século XIX assistiu-se a um surto de construção de fábricas têxteis no vale do rio Ave²⁸⁸, cuja produção parece ter vindo a contribuir, ou mesmo a ser a “chave”, para o desenvolvimento industrial e a reorganização do trabalho, da demografia e da sociedade em Portugal²⁸⁹. Embora abastecesse o mercado nacional e colonial, a exportação e o seu desenvolvimento só foi relevante durante a guerra civil espanhola, devido à grande procura de tecidos para fardamentos durante os anos trinta do século XX e à recente, ao tempo, descida de custo dos produtos têxteis decorrente do incremento da mecanização. Muitas destas fábricas eram empresas familiares, continuando como tal até à década de 60, o que as fragilizou num mercado mais aberto e concorrencial que se avistava já, entrando progressivamente em declínio.

Hoje também algumas destas infraestruturas estão transformadas em polos museológicos²⁹⁰. Outras definham face ao incremento da atual importação têxtil oriental, em que o valor da manufatura ainda é mais baixo do que a nacional ou – em raros casos ainda em eclosão – são reapropriadas pelas novas dinâmicas e estéticas do *design* contemporâneo que, quase heroicamente, se tenta impor, apostando em nichos de mercado, com base na

²⁸⁸ INGERSON, Alice E. “Uma História Cultural e Comparada da Indústria Têxtil no Vale do Ave”, *Análise Social*, vol. XVIII (72-73-74), 1982, pp. 1465-1500. Também disponível em: <https://www.analisesocial.ics.ul.pt/.../1223461492C0iAO0zy6Go44ST2.pdf>

²⁸⁹ Manuel Villaverde Cabral refere-se aos têxteis algodoiros como a “chave” para a industrialização portuguesa. Por seu lado, Armando Castro refere-se a esta indústria em termos de “motor” ou de “pioneira” na criação de relações capitalistas na economia portuguesa. CASTRO, Armando, *Teoria do Sistema Feudal e Transição para o Capitalismo*, Lisboa, Caminho, 1987; CABRAL, M. V., *Portugal na Alvorada do Século XX*, Lisboa, Regra do Jogo, 1979, p. 146. Esta situação privilegiada e motriz do têxtil também é citada por INGERSON, Alice E., *op. cit.*

²⁹⁰ O Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior (MUSLAN, UBI), que já citámos, inaugurado em 1996, foi instituído com a finalidade de salvaguardar a área das tinturarias da Real Fábrica de Panos, uma manufatura de Estado, fundada pelo marquês de Pombal em 1764. Este conjunto arquitetónico, que também alberga as atuais instalações da Universidade da Beira Interior, foi classificado como Imóvel de Interesse Público em 1982, e o núcleo museológico foi considerado pela Unesco um dos melhores museus têxteis da Europa. O Museu da Tapeçaria de Portalegre, inaugurado em 2001, para além da sua componente histórica, é acima de tudo um museu de arte contemporânea, constituído a partir de uma coleção base, que vai crescendo e acompanhando os movimentos artísticos contemporâneos que continuam a exprimir-se através da Tapeçaria manufaturada. Dedicar-se a expor, estudar e restaurar obras de tapeçaria contemporânea. Pode ser também exemplo do exposto, entre outros, o Museu Francisco Tavares Proença Júnior (1883-1916), em Castelo Branco. O museu foi fundado em 1910, sendo o seu núcleo original a coleção arqueológica de Francisco Tavares Proença Júnior, e tendo, posteriormente, sido enriquecido com peças de arte antiga provenientes do recheio do Paço Episcopal e com incorporações sucessivas de espólios arqueológicos, mas são as colchas bordadas (provenientes da coleção de Vilhena) e a paramentaria que o ligam ao têxtil. O museu dispõe de uma oficina-escola de bordados regionais, onde se pode ver a manufatura de colchas e painéis bordados a seda sobre linho caseiro, a partir de desenhos tradicionais, assim como tecnologias têxteis tradicionais do linho, tecidos bordados, paramentaria, trajes e colchas. O museu foi inicialmente instalado no Convento dos Capuchos de Castelo Branco e transferido posteriormente, em 1971, para o edifício do antigo Paço Episcopal. Informação recolhida em: <https://www.cm-castelobranco.pt/index.php?link=mtavares> (consultado em março de 2015).

investigação de novos produtos e em novas funções têxteis, colaborando com centros de investigação universitários e com técnicos de várias áreas, que vão do *design* às novas tecnologias no domínio da física, da química, da biologia e da eletrónica.

Com exceção do curto período do mandato do marquês de Pombal, embora Portugal seja um país com tradição têxtil, raramente teve infraestruturas integradas, estruturadas e pródigas que apoiassem efetivamente o têxtil industrial ou o manufaturado, tanto que, as poucas tapeçarias artísticas que hoje se conhecem, foram encomendadas em França e na Flandres até meados do século XX, salvo raras exceções.

Num outro contexto, mais relacionado com o interesse e o estudo teórico do fio circunscrito ao volteado que na renda acontece, encontramos a injustamente esquecida Maria Augusta Bordalo Pinheiro (1841-1915), irmã de Columbano e Rafael, grande impulsionadora das rendas de Peniche e da manipulação manual, investigadora de processos tradicionais de trabalhar o fio para fazer rendas, chegando a conceber e a desenvolver o “ponto português”, no âmbito de uma atitude que reflete algum romantismo que se interliga com os pressupostos da Arte Nova, levando ao incremento das indústrias caseiras. Maria Augusta Bordalo Pinheiro faz uma síntese formal entre a arte erudita, a arte popular e a modernidade decorativa dos finais do século XIX²⁹¹, com certeza, através da investigação e do conhecimento informado destas três realidades que, como considera o historiador da arte Manuel Rio-Carvalho (1928-1994), pode ser entendida como uma das faces da Arte Nova portuguesa.²⁹²

Da produção de tapeçarias nacionais não mais se ouviu falar de uma forma notória até meados do século XX, altura em que sobressai uma exceção, precisamente a que se relaciona com a manufatura da tapeçaria artística, que viria a surgir imprevisivelmente em 1946 em Portalegre através do profundo conhecimento da área da tapeçaria manufaturada, do saber e da capacidade criativa de Manuel do Carmo Peixeiro (1893-1964), da energia, engenho e visão de Guy Roseta Fino (1920-1997), descendente de uma família instalada no ramo da indústria têxtil (Fábrica de Lanifícios de Portalegre), e de Manuel Celestino Peixeiro (1919-

²⁹¹ Columbano Bordalo Pinheiro chegou a fazer desenhos para a irmã. Maria Augusta Bordalo Pinheiro teve ainda uma ação importante na didática e na pedagogia do Ensino Secundário Profissional, segundo Manuel Rio-Carvalho. RIO-CARVALHO, Manuel, “Arte Nova”, *História da Arte Portuguesa. Do Romantismo ao Fim do Século*, vol. 11, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, pp. 168-169.

²⁹² O alerta para a importância de Maria Augusta Bordalo Pinheiro partiu da leitura das obras do professor Manuel Rio-Carvalho, nomeadamente as informações a partir das quais trabalhamos, *idem*.

1972)²⁹³, filho do primeiro. Os dois últimos, amigos de longa data, resolveram desenvolver alguma iniciativa empreendedora no ramo industrial que acabou por ser na área dos têxteis, mas de tapetes manufaturados em ponto de nó, inspirados na produção do pai de Celestino nos anos vinte, e aconselhados por este, embora no momento que se atravessava a concorrência fosse grande e a atividade não mostrasse grandes perspectivas de viabilidade económica.

Manuel do Carmo Peixeiro²⁹⁴, formado em engenharia têxtil pela Escola de Roubaix, tendo aí adquirido metodologias técnicas e uma “*interessada e profunda experimentação da tecelagem, onde começou e investigar novos pontos originais, após ter estudado meticulosamente os clássicos pontos franceses de Gobelins e Aubusson*”²⁹⁵, um homem dedicado ao seu saber-fazer e à sua otimização, tinha inovado o sistema de nó, criando um ponto novo que dava muito melhor definição ao desenho e robustez à peça final. Apercebendo-se das intenções dos dois jovens, aconselhou-os a fazer tapeçaria mural manufaturada, aplicando os seus conhecimentos e aquisições, incluindo o tal nó criado por si. Este encontro de sinergias, a inteligência, o conhecimento, a capacidade de realização e a experiência de Manuel Peixeiro, o empenho e trabalho de Manuel Celestino e as estratégias, perspectivas e ambição de Guy Fino, resultaram num projeto credível e mais exequível, a firma Tapetes de Portalegre, Ltd.^a, oficialmente registada a 26 de setembro de 1946.

A instalação inicial da manufatura foi numa zona do edifício do Colégio de S.

²⁹³ Manuel Celestino Lopes do Carmo Peixeiro, que tinha ingressado na aeronáutica, mas sofrera um grave acidente de avião que lhe interrompeu a carreira, sendo filho de Manuel do Carmo Peixeiro, trouxe a grande mais-valia técnica do pai para a manufatura. <https://www.mtpartalegre.pt/pt/amanufactura/historia> (consultado em março de 2015).

²⁹⁴ Com escassas fontes biográficas disponíveis, os onze artigos publicados no blog *Largo dos Correios* pelo professor António Martinó de Azevedo Coutinho (1935), foram excelente e fundamentada fonte, sem a qual não nos teria sido possível obter tanta informação, pois a pesquisa que o professor Martinó realizou é extensa, pormenorizada, baseada em dados dispersos e obviamente demorada. Portanto, a informação que se refere, e todas as seguintes sobre a biografia de Manuel Peixeiro, em texto ou em nota, foram recolhidas desses onze artigos publicados em: <https://www.largodoscorreios.wordpress.com/2012/09/14/manuel-do-carmo-peixeiro/> (consultado em março de 2015). Manuel do Carmo Peixeiro (1893-1964), natural da Covilhã, formou-se em engenharia têxtil pela Escola de Roubaix, cidade francesa perto da fronteira com a Bélgica, conhecida pelo seu dinamismo e avanço no sector têxtil. Regressou a Portugal em 1914. Para além da aventura feliz dos tapetes de Portalegre, Manuel do Carmo Peixeiro, tinha anteriormente criado e constituído a empresa dos tapetes da Ponte da Pedra, no Porto, e fundado a Fábrica das Sedas em Portalegre, durante os seus vinte e poucos anos.

O seu primeiro emprego foi numa fábrica de lanifícios instalada em Alenquer mas, pouco tempo depois, foi para Portalegre, chamado para reforçar a equipa da indústria têxtil (Fábrica de Lanifícios de Portalegre) da família Fino, também oriunda da Covilhã. Constitui família em Portalegre. A paixão pelo têxtil leva-o a aceitar o convite de um seu tio, radicado no Porto. Com ele, e outros industriais dessa área, fundam no Porto uma empresa denominada Manufatura Portuguesa de Tapeçarias, Lda., que teve a sua sede na Rua dos Clérigos, n.º 70. Além de ser sócio da firma, Manuel Peixeiro era a sua alma, como técnico e orientador artístico da produção. Ainda no Porto, funda outra empresa de manufatura no lugar de Ponte da Pedra, daí a denominação das *Tapeçarias da Ponte da Pedra*, que ganharam relevo depois da exposição que realizou no Ateneu Comercial do Porto em 1921, mas sobretudo, após uma nova exposição, em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1924, tornando-se famosas no universo artístico nacional. Em 1925, monta uma fábrica de tapetes, em Portalegre. Em 1928 funda a Fábrica Sedas de Portalegre, com uma produção de excelente qualidade, mas de fraco êxito comercial. O seu dinamismo acaba por o levar a assumir em 1938 o cargo de vereador da Comissão Municipal de Turismo de Portalegre, experiência cívica de pouca duração. A partir de 1957, as suas estadias em Oeiras intensificaram-se, vivendo ali quase ininterruptamente durante 7 anos, onde continua experimentações no seu tear manual, do qual nunca se separou. Maria de Lourdes, sua esposa, faleceu em 1962. Manuel Peixeiro, que tinha problemas de coração, falece em 1964. O professor António Martinó de Azevedo Coutinho publica as diversas fontes originais, entre as quais o Assento de Óbito, n.º 258, que refere a morte, confirmando todos os seus dados familiares e moradas (na Rua Guilherme Gomes Fernandes, São Lourenço, Portalegre, ainda que em nota anexa acrescente que residia na freguesia de Santo Amaro de Oeiras) e a ata n.º 37 da reunião ordinária do executivo da Câmara Municipal de Portalegre, em que se lavra um voto de louvor ao cidadão Manuel do Carmo Peixeiro, registo de patentes e publicações coevas.

²⁹⁵ *Loc. cit.* (consultado em março de 2015).

Sebastião, um antigo convento jesuíta, transformado em 1772 na Real Fábrica de Lanifícios, edifício hoje inexistente, para onde transportaram os teares da antiga Fábrica das Sedas.²⁹⁶

A primeira tapeçaria (fig. 60) surge em 1948 sob cartão de João Tavares, pintor e professor em Portalegre e, em 1949, Manuel Peixeiro dá início ao processo de patente do ponto de Portalegre inventado por si²⁹⁷, sendo justificada desta forma:

*“Segundo a presente invenção, obtém-se um tecido semelhante ao ‘cannelé’, com um carácter absolutamente original, graças ao emprego de duas tramas, sendo uma que se designará ‘de ligação’, em ponto de tafetá, e outra que se designará ‘decorativa’, cujos fios contornam e envolvem os fios da teia, em vez de se cruzarem com eles”.*²⁹⁸

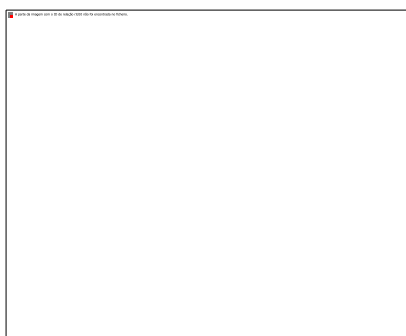


Fig. 60 João Tavares, *Diana*, 1948. Primeira tapeçaria produzida em ponto Portalegre²⁹⁹.

Desta forma, os dois jovens desenvolveram um projeto de tapeçaria artística com base em cartões de pintores em consonância com as correntes artísticas do seu tempo, revitalizando a indústria têxtil manufaturada, e a divulgação de obras e autores que, através da tapeçaria, adquiriram maior visibilidade, assim como das novas propostas da estética contemporânea, adquirindo algum prestígio que, na sociedade portuguesa, rivalizava ainda com um gosto naturalista.

Realça-se, assim, a sua dinâmica na divulgação de novas culturas estéticas, pouco difundidas a nível institucional, embora seja o próprio Manuel do Carmo Peixeiro a afirmar o relevante papel do estado para o êxito da Manufatura:

²⁹⁶ Assim denominada a partir de 1962. Informação recolhida em: <https://www.mtpartalegre.pt/pt/amanufactura/historia> (consultado em março de 2015).

²⁹⁷ É solicitado ao Serviço de Invenções o registo da patente do processo de fabricação de tapeçarias murais decorativas em 24 de janeiro de 1949. A patente é concedida a Manuel do Carmo Peixeiro, sob o n.º 27/16. Pela complexidade e pela clareza com que é descrita a invenção, registamos a transcrição parcial, a partir da fonte original disponibilizada pelo professor António Martinó de Azevedo Coutinho: “Na tapeçaria mural decorativa, procura-se obter um tecido em que uma das faces apresente uma superfície lisa constituída pela trama empregada e, dando a esta colorido variado, obter desenhos e efeitos decorativos. Em todos os tecidos até hoje conhecidos, incluindo os de gaze e com exceção de alguns aveludados, desde os mais simples aos mais complexos, os fios da trama e da teia evoluem entre si por meio de cruzamento ou encadeamento. Do mesmo modo, todas as tapeçarias murais decorativas até hoje fabricadas não têm saído dessa regra e geralmente são em ponto de tafetá. (...)”. *Loc. cit.* (consultado em março de 2015).

²⁹⁸ Parte da descrição técnica do processo de ponto de Manuel do Carmo Peixeiro. Os sublinhados pertencem ao próprio requerimento original e definem a profunda diferença em relação aos processos tradicionais, que o texto depois pormenorizadamente descreve, através de minuciosas figuras alusivas. As reivindicações finais, igualmente exaustivas, completam o processo pelo qual Manuel Peixeiro obteve o reconhecimento oficial da sua invenção. *Loc. cit.* (consultado em março de 2015).

²⁹⁹ Imagem recolhida em *loc. cit.* (consultado em março de 2015).

“(…) O Estado muito tem contribuído também para o desenvolvimento desta Manufatura, adquirindo tapeçarias para muitos palácios de justiça, Cidade Universitária de Lisboa, várias faculdades de Coimbra, ministérios, pousadas, hotéis, ofertas a figuras da alta política internacional, etc., etc.”³⁰⁰

Nesta outra linguagem a pintura acabava por adquirir um carácter táctil muito mais sensorial e interativo possibilitando uma fruição diferente – sem o seu brilho, mas com maior absorção lumínica, acústica e térmica. A pintura saía do seu carácter pictórico visual para envolver o espectador numa afetividade não apenas intelectual, sendo a tapeçaria a transposição para um outro suporte, a uma outra escala mais física e sensorial, da obra de arte³⁰¹. Os franceses contemporâneos já haviam descoberto as potencialidades desta linguagem há muito tempo, desenvolvendo manufaturas com grande reputação internacional. Portanto, foi difícil a Guy Fino alcançar a notoriedade da sua produção que só foi atingida, com a visibilidade desejada, quando promoveu a comparação das suas peças com as que eram produzidas pelas manufaturas francesas, revitalizadas e conduzidas ao tempo por Jean Lurçat (1892-1966)³⁰². Foi a interação destes dois homens que impulsionou internacionalmente a produção das tapeçarias artísticas de Portalegre, desenvolvendo-se esta relação de acordo com uma conjunção de oportunidades e estratégias de grande assertividade.

Lurçat, um pintor que desde muito cedo elegeu a tapeçaria como meio de expressão autónomo e que, a partir do momento em que toma a decisão de se dedicar às oficinas de Aubusson, em 1939, incrementou a manufatura têxtil artística francesa, revolucionando a leitura cromática dos cartões – deixando esta de estar sujeita à interpretação subjetiva dos artesãos, para se transformar numa abstração matemática objetiva e muito mais rigorosa³⁰³ –, e veio possibilitar uma mais perfeita reprodutibilidade dos cartões. A Tapeçaria torna-se novamente um produto de exportação. E artistas como Kandinsky (1866-1944), Picasso (1881-1973), Jean Arp (1886-1966), Le Corbusier (1887-1965), Man Ray (1890-1976), Max Ernest (1891-1976) ou Calder (1898-1976) procuram Aubusson para aí reproduzirem em tapeçaria as suas obras, tornando o nome de Aubusson reconhecido em todo o mundo.

³⁰⁰ PEIXEIRO, Manuel do Carmo, “‘Mestre’ Peixeiro fala das Tapeçarias de Portalegre”, *Revista Turismo – Arte, Paisagem e Costumes de Portugal*, n.º 5 (4.ª série), ano XXVII, Lisboa, SNI, 1963, *apud* COUTINHO, António Martinó de Azevedo, *loc. cit.* (consultado em março de 2015).

³⁰¹ “Os metros e metros-quadrados de lã que transfiguravam as altas paredes das 36 grandes salas e escadarias do Museu impunham a glória da mão, a maravilhosa capacidade de criar conforto e encanto”. Num artigo sobre a Exposição de Tapeçaria no Museu de Arte Antiga, publicado num suplemento de jornal, Mário Dionísio deixava escrito todo o seu entusiasmo e deslumbramento pela tapeçaria artística contemporânea que havia visitado em 1949 em França, no Museu de Arte Moderna de Paris: “Ali se percebia de súbito o sentido de decoração e de expressão, de beleza e de utilidade, de afirmação individual e de espírito coletivo. Ali se confundiam e recriavam. Ali findavam todas as questões e começava uma nova grande época no convívio dos homens.” DIONÍSIO, Mário, “Tapeçaria moderna”, suplemento Cultura e Arte, *O Comércio do Porto*, vol. II, Porto Editora, s.d., pp. 198-203.

³⁰² Jean Lurçat foi administrador geral das Manufaturas Nacionais dos *Gobelins* e de *Beauvais* entre 1935 e 1955.

³⁰³ Configurava uma metodologia completamente diferente, mais abstrata, com base num processo racional, em que cada cor e tom equivaliam a uma referência numérica diferenciada.

Jean Lurçat é o grande impulsionador da *Bienal de Lausana*, da qual é cofundador em 1962. Em 1966 a sua obra *Le Chant du Monde* torna-se uma referência da tapeçaria artística internacional, com 3470 cm de comprimento, o que leva a tornar a França novamente pioneira de um movimento europeu, estimulando o surgimento de *ateliers* por toda a Europa – Alemanha, Áustria, Escócia, Espanha, Polónia, Portugal e Tunísia.³⁰⁴

As tapeçarias de Portalegre são tecidas manualmente em teares verticais. “A Tapeçaria de Portalegre é tecida manualmente, em teares verticais, do lado do avesso, começando pela base. A trama decorativa só de lã envolve completamente os fios da teia, correspondendo a uma densidade de 2.500 pontos/dm²”.³⁰⁵

A diferença entre a técnica de Portalegre e a francesa traduz-se na qualidade do nó que se reflete na densidade do envolvimento da teia, possibilitando a primeira 250 a 1000 pontos/cm². A técnica de Portalegre confere maior resistência às peças, permitindo também uma melhor definição de pormenores, pelo que se obtém um desenho mais preciso. Este rigor de tecelagem promoveu uma qualidade excecional, que o próprio Lurçat reconheceu, encomendando em Portalegre a realização de muitas obras, o que projetou internacionalmente esta Manufatura, determinando a rota de autores e público internacionais.

Todas as obras são autenticadas com a colocação final do “*bolduc*”, onde se inscrevem as referências da obra e a assinatura do autor do cartão ou da pintura matriz³⁰⁶. Assim se foi identificando entre nós a tapeçaria artística contemporânea com a história das Tapeçarias de Portalegre, estando em sincronia autónoma com o movimento da tapeçaria moderna que então irradiava de França.³⁰⁷

Desde a primeira tapeçaria, acabada em 1947, como já se referiu, muitos pintores se contam entre os primeiros que colaboraram com a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre³⁰⁸, como Guilherme Camarinha (1912-1994), Renato Torres (1913-1974), Maria Keil (1914-2012), Júlio Pomar (1926), Lima de Freitas (1927-1998). Depois, e até aos dias hoje, outros se seguiram, sendo já cerca de 200 autores, de várias nacionalidades, os que viram obras suas

³⁰⁴ JARRY, Madeleine, *La Tapisserie Art du 20^{ème} Siècle*, Paris, Office du Livre, 1976.

³⁰⁵ Citação recolhida em: <https://www.mtportalegre.pt/pt/amanufatura/historia> (consultado em março de 2015).

³⁰⁶ As edições das tapeçarias de Portalegre são limitadas a séries de 1, 4 ou 8 exemplares, numeradas e autenticadas pelo artista autor da obra reproduzida, através da sua assinatura no “*bolduc*” – certificado de autenticidade – que inclui também título, número e dimensões da peça, *loc. cit.* (consultado em gosto de 2013).

³⁰⁷ Os autores nacionais mais destacados viram obras suas serem reproduzidas na Manufatura de Portalegre como, por exemplo, Almada Negreiros (1893-1970), Maria Keil, Júlio Pomar, Vieira da Silva (1908-1992), Maria Velez (1935), Costa Pinheiro (1932), Sá Nogueira (1921), Lourdes de Castro (1930), Eduardo Nery (1938-2013), Menez (1926-1965), Graça Morais (1948), José de Guimarães (1939) ou Joana Vasconcelos (1971). A qualidade superior da manufatura fez com que alguns autores franceses tivessem optado por realizar as suas tapeçarias em Portalegre, como o próprio Jean Lurçat ou Le Corbusier, entre outros.

³⁰⁸ Informação recolhida em: https://www.alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/05/tape%C3%A7arias-de-portalegre-1946-2009.html (consultado em outubro de 2012).

serem reproduzidas em tapeçarias realizadas na Manufatura de Portalegre.³⁰⁹

Foi em 1949, na *IV Exposição Geral de Artes Plásticas*, que pela primeira vez se mostraram tapeçarias executadas em Portalegre – obras realizadas segundo cartões de Maria Keil, Júlio Pomar e Lima de Freitas.³¹⁰

Em 1952 a exposição de *Tapeçaria Francesa desde a Idade Média à Contemporaneidade*, no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, trouxe autores e técnicos franceses a Portugal, o que veio a ter uma importância crucial no futuro das Tapeçarias de Portalegre pelo reconhecimento institucional da tapeçaria como expressão artística, trazendo-lhe representatividade, visibilidade e divulgação, e porque permitiu o encontro e a aproximação de Lurçat e Guy Fino.

Na verdade, o reconhecimento e a aceitação da tapeçaria de Portalegre só se iniciou em 1952, quando os próprios tapeceiros franceses, que se encontravam em Portugal por ocasião da grande exposição no Museu Nacional de Arte Antiga de tapeçarias francesas, visitaram, a convite de Guy Fino, a exposição paralela, também em Lisboa, no Palácio Foz, sede do, na altura, Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), de duas grandes tapeçarias feitas em Portalegre³¹¹, colocando em confronto as duas técnicas. Os técnicos franceses admiraram a perícia técnica e a perfeição conseguida com o ponto de Portalegre. Só a partir deste reconhecimento é que as tapeçarias de Portalegre se implantam e iniciam o seu trajeto internacional.

O preconceito de que a tapeçaria de referência teria de ser de manufatura francesa ou flamenga vai-se desvanecendo e, desde estas exposições, começa a sentir-se uma mudança de comportamento, entre os diversos públicos, no gosto e na aceitação da produção de Portalegre.

Nessa altura Guy Fino teve oportunidade de conhecer Jean Lurçat, mas o renovador da tapeçaria francesa só foi claramente seduzido pela técnica de Portalegre quando visitou a Manufatura em 1958. Aí foi confrontado com a reprodução de um trabalho seu em ponto de Portalegre e o original tecido em França, oferecido anteriormente pelo próprio Jean Lurçat à esposa de Guy Fino. Ao referenciar qual dos dois tinha sido tecido nas oficinas de Aubusson, apontou para o de Portalegre, mais nítido, rigoroso, denso e estável.

“Mais tarde veio a considerar (Jean Lurçat) as tecedeiras de Portalegre como as

³⁰⁹ A iniciativa de editar uma obra em tapeçaria pode partir do artista ou de um convite da Manufatura, estabelecendo, neste caso contratos relativamente aos direitos de autor. É também possível executar, por encomenda, peças únicas em que o cliente fornece o original, responsabilizando-se, neste caso, pelo pagamento dos direitos de autor.

³¹⁰ Júlio Pomar, num artigo coevo, invoca o lema modernista da “integração das três artes” referindo-se à tapeçaria. POMAR, Júlio, “Decorativo, apenas?”, *Arquitetura*, n.º 30, abril-maio de 1949, pp. 6-7.

³¹¹ Estrategicamente e aproveitando a ocasião, Guy Fino consegue expor paralelamente no SNI, sob um cartão de Guilherme Camarinha, duas tapeçarias que tinham sido tecidas para o Governo Regional da Madeira.

*melhores tecedeiras do Mundo, fazendo tecer em Portalegre, de 1958 até à sua morte, um grande número das suas tapeçarias. Este facto, conjuntamente com a obstinação de Guy Fino, em muito contribuiu para a internacionalização da tapeçaria de Portalegre.*³¹²

As crises económicas em Portugal dos anos setenta criaram alguma insegurança na Manufatura de Portalegre, agravada pelo facto de a sua atividade passar a estar obrigada a reger-se por princípios sociolaborais, estabelecidos legalmente em relação à mão de obra nacional, o que deixou menos margem de lucro (principalmente por se tratar de uma produção eminentemente manual e, consequentemente, lenta e especializada), e fez com que o mercado de exportação se desvanecesse rapidamente com o cancelamento de encomendas em curso. Progressivamente, a gestão e a produção vieram a adaptar-se aos novos desafios e, a partir dos anos oitenta, a Manufatura de Portalegre continuou a afirmar-se como manufatura de tapeçaria contemporânea, cativando novos pintores e novos públicos, realizando diversas exposições, como a que teve lugar no Brasil em 2013, *Tapeçarias de Portalegre no Rio de Janeiro*, no Museu Histórico Nacional, com obras de artistas reconhecidos internacionalmente.³¹³

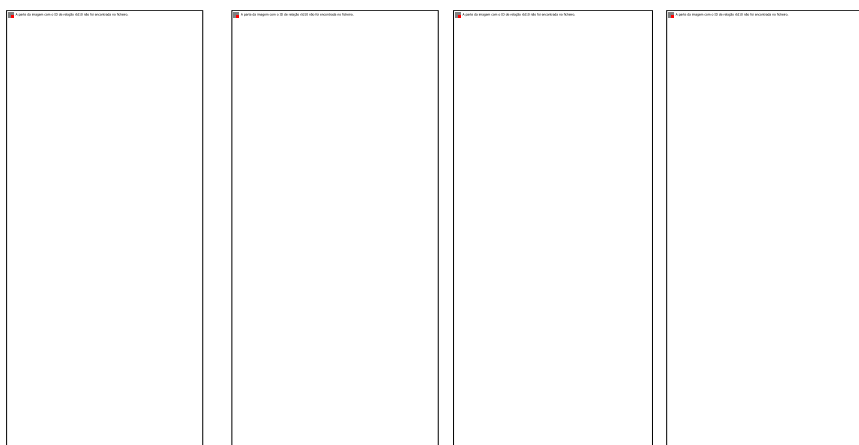


Fig. 61 Lourdes Castro, *Primavera, Verão, Outono e Inverno*, 1992. Tapeçaria de Portalegre, 234 x 100 cm.³¹⁴

As Tapeçarias de Portalegre estão presentes em muitos espaços públicos, como na sala de leitura da Biblioteca Nacional e na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, na Catedral de Melbourne e no Supremo Tribunal de New South Wales, na Austrália, na sede da União dos Bancos Suíços, na Suíça, no Tribunal Europeu, no Luxemburgo, no Palácio da Alvorada, no Brasil, ou no Tribunal das Comunidades, em Bruxelas.

³¹² Extrato do texto do site das tapeçarias de Portalegre: <https://www.mportalegre.pt/pt/amanufactura> (consultado em agosto de 2013).

³¹³ Le Corbusier (1887-1965), Jean Lurçat, Almada Negreiros, Bruno Munari (1907-1998), Vieira da Silva (1908-1992), Nadir Afonso (1920-2013), Cruzeiro Seixas (1920), Fernando Lemos (1927), Lourdes Castro (1930) (fig. 61), Álvaro Siza Vieira (1933), José de Guimarães (1939), Joana Vasconcelos, Vik Muniz (1961), Rui Moreira (1971), entre outros.

³¹⁴ Imagens recolhida em: <http://www.mportalegre.pt/en/artists/view/30/3> (consultado em agosto de 2014).

Embora a manufatura se localize em Portalegre, tem uma galeria de exposição e venda em Lisboa, a Galeria Tapeçarias de Portalegre. Desenvolve, ainda, um serviço de apoio para limpeza e restauro de tapeçarias.

3. Os grandes pioneiros da nova linguagem da Tapeçaria Contemporânea

Em 1966, Eduardo Nery (1938) escrevia um artigo de homenagem a Jean Lurçat, na revista *Colóquio*³¹⁵, deixando clara a importância da sua ação para a autonomia da tapeçaria artística contemporânea, assim como na divulgação da mesma através de todos os meios ao seu alcance, permitindo a convergência de autores através da fundação, em 1947, da *Association des Peintres Cartonniers de Tapisserie*, que viria a agrupar numerosos autores e a realizar um grande número de exposições, fundando o *Centre International de Tapisserie Ancienne et Moderne* (CITAM), sendo um dos impulsionadores, juntamente com Pierre Pauli (1916-1970), da *Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausana*, desencadeando o desenvolvimento dos meios³¹⁶ e da promoção das obras³¹⁷, o que não deixava dúvidas sobre o papel decisivo do seu legado para a futura evolução e produção da tapeçaria artística contemporânea.

Estas iniciativas tiveram eco em todo o mundo, fenómeno que permitiu que a tapeçaria fosse um meio múltiplo de divulgação de obras de arte, ampliando e conferindo-lhe também uma outra forma de fruição, mais pragmática, adicionando-lhe a premissa da fiabilidade, apenas aplicada nas obras reproduzíveis, como os diversos tipos de gravura, sabendo-se, assim, quantos exemplares de um mesmo cartão existem.

Como já referimos, a primeira *Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausana* teve lugar em 1962 e, para lhe impor um carácter artístico superior e garantir visibilidade, uma das condições do regulamento requeria que as obras fossem de grandes dimensões³¹⁸. Isto era uma limitação para autores com meios de execução reduzidos, aparecendo, assim, artistas consagrados com peças realizadas nas grandes oficinas como as de Aubusson ou Gobelins. Paralelamente, surgem autores também com grandes obras, mas com propostas alternativas, pessoais, como as polacas Magdalena Abakanowicz (1930) ou Jolanta Owidzka (1927), que

³¹⁵ NERY, Eduardo, "Lurçat e o renascimento da tapeçaria", *Colóquio*, n.º 37, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, pp. 3-13.

³¹⁶ Como o próspero desenvolvimento dos *ateliers* de Aubusson.

³¹⁷ Através de filmes, livros e artigos variados, e fundando em 1961 o *Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne*, ao qual presidiu, promovendo a investigação e a divulgação da tapeçaria e criando uma *Bienal Internacional de Tapeçaria*, na altura em pleno funcionamento.

³¹⁸ AA.VV., *Architecture, Formes et Fonctions (1962-1963)*, Lausana, Anthony Kraft, 1962, pp. 152-157.

vão dar destaque a uma outra expressão da tapeçaria que se afasta da forma como esta era até ali entendida.

Com esta atividade criativa sem precedentes em torno da linguagem têxtil, o termo “tapeçaria” começa a ser redutor e, como reação, desenvolve-se uma tendência de afastamento daquilo que se entende como um estigma, começando a generalizar-se a opção pela denominação de “arte têxtil” ou *Fiber Art*³¹⁹ aplicada à produção têxtil contemporânea. Esta designação possibilita perspectivas conceptuais e formais mais diversificadas, numa aproximação por vezes sobreposta ou dissolvida noutros domínios das artes visuais, como a pintura, a escultura ou a instalação³²⁰, embora a arte têxtil emergja de um anonimato quase doméstico e se autonomize como tal.

Esta profusão de novas propostas estéticas, conceptuais e operativas poderia levar a pensar que a tapeçaria artística manufaturada se encontraria em declínio por estar mais ou menos excluída de um gosto estético contemporâneo, ou por ter deixado de ser opção de concretização da obra por parte dos autores atuais. Mas, pelo contrário, em campo observa-se um fenómeno de aumento progressivo da sua utilização como *medium* para a realização da obra, acompanhando de forma inovadora a evolução das tecnologias e daquilo que estas possibilitam realizar, com evidente valoração semântica das imagens construídas ao nível da comunicação visual. Hoje, assiste-se a uma absorção das questões da estética atual em que esta vem colocar especificamente a arte têxtil e a tapeçaria num mesmo território conceptual, colocando-as ao mesmo nível, quase que fazendo parte de uma mesma “tribo”.

Esta dinâmica, veio a refletir-se nos processos mais diversos que, a partir dos anos sessenta, se propagaram em múltiplas propostas criativas, tecnológicas e estéticas que permitiram aberturas à *Fiber Art*, desencadeando grande entusiasmo pela produção ligada à fibra têxtil, movimentações que trouxeram para o domínio da arte atividades anteriormente consideradas domésticas, regionais ou artesanais.

³¹⁹ *Fiber Art* refere as obras de arte cuja matéria consiste em fibras naturais ou sintéticas, ou seus componentes ou derivados, como o fio, com ou sem adição de outras matérias. Centra-se nos materiais e no trabalho manual na realização da obra como partes integrantes desta, dando prioridade ao valor estético sobre a utilidade. Depois da 2.ª Guerra, esta opção da prática das artes plásticas foi mais aceite e reconhecida tendo-se expandido a partir dos anos 60/70, tornando-se bandeira do feminismo e da *low culture*. Desde a década de 80 que a *Fiber Art* se desenvolve em âmbitos mais alargados, conceptuais e experimentais, associando a investigação nas novas tecnologias, qualidades e funções têxteis. *Craftivism* é um termo usado em 2003 por Betsy Greer, para assumir fins políticos a partir da *Fiber Art*, numa perspectiva feminista que, no entanto, ainda não é genericamente aplicada. Sobre *Craftivism* ver: GREER, Betsy, *Knitting for Good!: A Guide to Creating Personal, Social, and Political Change Stitch by Stitch*, Massachusetts, Roost Books, 2008; *idem*, *Craftivism: The Art of Craft and Activism*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2014. Pode-se, ainda, consultar o site: <https://www.craftivism.com/>

³²⁰ Esta situação dificulta frequentemente a categorização do produto artístico, até porque alguns destes autores não se assumem especificamente como artistas têxteis. Outras vezes, são as obras que ampliam até ao limite o conceito têxtil que, sendo assumidas como tal pelos autores, só uma abordagem conceptual as transporta para esse nível.

Assim, a história da tapeçaria contemporânea vai sendo marcada por vários autores de vulto que, tal como Lurçat, vão abordar, contaminar ou revolucionar esta área com as novas correntes estéticas desde o início do século XX.

As guerras do século XX vieram imprimir trocas estéticas importantes através das migrações dos artistas e intelectuais, muitos deles envolvidos no ensino e na investigação, vindos principalmente da Europa para os EUA nos anos trinta e quarenta, o que permitiu uma amplificação, interpenetração e difusão das ideias, metodologias e movimentos.

Anni Albers³²¹ (1899-1994) foi uma autora de origem alemã, mas naturalizada americana, considerada uma dos principais divulgadores do abstracionismo bauhausiano na tapeçaria (fig. 62). Foi a primeira autora têxtil a expor no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), quando decorria o ano de 1949, e a integrar a sua coleção permanente.³²²



Fig. 62 Anni Albers, *Wall Hanging*, 1926. Seda, 189,9 x 122 cm.
Development in Rose I, 1952. Algodão e gaze de cânhamo³²³.

Anni Albers encontrou-se com Josef Albers (1888-1976), com quem casou em 1922, em Weimar, na Alemanha, quando ambos participavam no projeto da Bauhaus. Emigrando em 1933 para os Estados Unidos, ele desenvolveu a sua atividade profissional como professor, pintor, investigador da cor e da luz³²⁴. Ela realizou trabalho criativo relacionado com a impressão gráfica, com o têxtil, com a tecelagem e com o *design* têxtil, projetando essas zonas de criação também através do ensino. A produção de ambos foi acompanhada pelo desenvolvimento de textos teóricos³²⁵, o que alargou a sua notoriedade no panorama das

³²¹ <https://www.albersfoundation.org> (consultado em agosto de 2014).

³²² Dados recolhidos em fontes diversas: WEBER, Nicholas Fox, *The Woven and Graphic Art of Anni Albers*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1985; WEBER, Nicholas Fox e ASHBAGHI, Pandora Tabatabai, *Anni Albers*, Nova Iorque, Guggenheim Foundation e Harry N. Abrams, 1999; <https://www.albersfoundation.org>

³²³ Fotografia: The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, 2007©.

³²⁴ Josef Albers publica nos anos 60 *A Interação da Cor*, obra que revolucionou a teoria da cor e a percepção visual. (ALBERS, Josef, *A Interação da Cor*, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2009).

³²⁵ Anni Albers tem estudos e publicações relacionadas com a arte têxtil, como por exemplo: ALBERS, Anni, *On Weaving*, Middletown, Wesleyan University Press, 1965.

artes e os tornou referências incontornáveis do modernismo na América do Norte.

Lenore Tawney (1906-2007) foi uma outra autora, norte-americana de origem, que marcou o princípio do alargamento do âmbito da arte têxtil contemporânea (fig. 63). Estudou no Institute of Design de Chicago, com László Moholy-Nagy (1895-1946) e Alexander Archipenko (1887-1964), de origem húngara e russa, estabeleceram-se nos EUA a partir dos anos trinta, mais precisamente em 1937 e em 1929, respetivamente. Através deles, Lenore Tawney assimilou uma estética modernista que marcou conceptualmente toda a sua produção.

Estabeleceu-se definitivamente em Nova Iorque onde desenvolveu trabalhos volumétricos, fundindo neles as suas duas grandes paixões – os têxteis e as artes plásticas. Unindo a tecelagem e a escultura, as suas obras ajudaram a criar uma outra perspetiva para a arte têxtil na segunda metade do século XX. Trabalhando em escala muito diferenciada, tanto monumental (fig. 63, à direita), como com dimensões da arte postal, foi sempre estabelecendo novos paradigmas criativos na sua obra durante a sua longa carreira, construindo um dos legados mais importantes atualmente disponíveis.³²⁶



Fig. 63 Lenore Tawney no seu atelier de Nova Iorque trabalhando no *Vespers*, 1961³²⁷. *Drawing In Air XV (The Crossing)*, 1998. Linho encerado, 249 x 122 x 61 cm. *Nuvem Série VI*, 1981. Lona, linho, tinta acrílica, 488 x 244 x 975 cm, Frank J. Lausche State Office Building, Cleveland, Ohio.

Durante a sua longa vida interessou-se por diversas culturas, viajando por todo o mundo, mas foram as filosofias e a espiritualidade do Oriente que mais a enformaram, o que se refletiu na sua postura de vida e no trabalho produzido desde os anos setenta.

Em 1989 fundou a Lenore G. Tawney Foundation³²⁸, em Nova Iorque, com o fim de promover a investigação e o conhecimento, bem como o de facilitar oportunidades no âmbito da arte têxtil contemporânea (*Fiber Art*) a autores emergentes, no formato de bolsas de

³²⁶ Para obter mais informações consultar <https://www.lenoretawney.org/lenore-tawney/chronology/> (consultado em abril de 2015).

³²⁷ Fotografias de: © Lenore G. Tawney Foundation, 2015. Imagens recolhidas em: *loc. cit.* (consultado em abril de 2015).

³²⁸ *Idem.* (consultado em abril de 2015).

estudo, exposições, publicações e projetos especiais.

Em Itália, Enrico Accatino (1920-2007), genovês por nascimento, formou-se na Academia de Belas-Artes de Roma e, em 1947, mudou-se para Paris, dedicando-se à criação artística numa perspectiva neorrealista que, a partir do final dos anos cinquenta, se assume numa abstração expressionista.

A partir de 1966 entregou-se à experimentação no campo bi e tridimensional, o que, na arte têxtil (fig. 64), o levou a uma recuperação dos valores estéticos da tapeçaria artística, com tal entusiasmo, que impulsiona todo um conjunto de mecanismos que vão incentivar a produção da arte têxtil contemporânea em Itália. Deste entusiasmo não terá estado alheia, com certeza, a proximidade física das *Bienais de Lausana*, na primeira das quais representou o seu país, participando ativamente noutras edições da *Bienal*, como autor, divulgador e crítico.

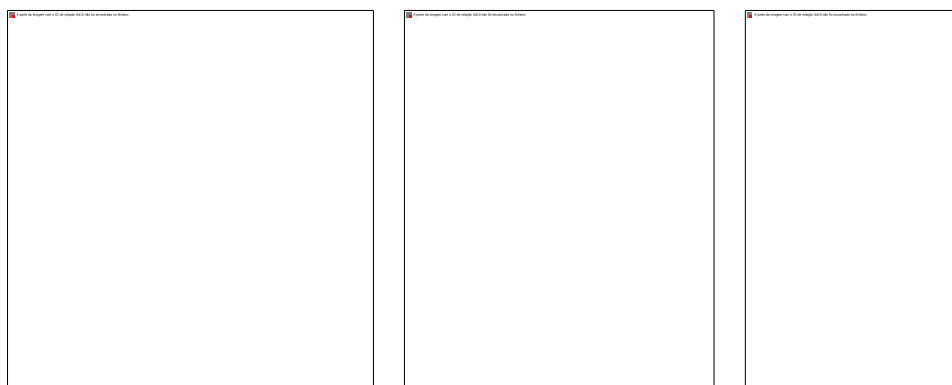


Fig. 64 Enrico Accatino, *Grande Diaframma*, 1970. Material têxtil sintético, 540 x 290 cm. A escolha do círculo, do disco e da elipse oferece uma ampla esfera de reflexões³²⁹. Nesta obra têxtil cria transparências com a trama da urdidura à vista. *Forma com Grande Anel*. Exposto no centro executivo Alitalia.

Paralelamente à sua atividade artística, Accatino foi também professor, pedagogo e teórico das artes visuais e da história da arte e, como tal, estava bem posicionado e atento ao universo da arte. Teve uma importância fundamental na modernização da didática das artes visuais em Itália, abandonando princípios académicos e (re)fundando a disciplina na perceção visual e na compreensão expressiva dos elementos construtivos da imagem³³⁰. Utilizou a televisão, em programas educativos, para divulgar estas bases, assim como a compreensão da história da arte, o que permitiu um enorme incremento da cultura visual nas gerações mais novas que veio a desenvolver uma sociedade mais atenta ao seu património, mais criativa e

³²⁹ Imagens e informações recolhidas segundo as entradas: “Enrico Accatino artista italiano - Pagine di approfondimento sulle opere, sulla biografia, sui testi, sulle letture critiche di un maestro del '900”, “Enrico Accatino - Note Critiche - 50 anni di appunti e contrappunti” e “Appunti Sull'arte - note di diario 1947-1990”, em: <https://www.archivioitaliano.blogspot.pt/> (consultado em abril de 2015).

³³⁰ Em Portugal devemos uma abordagem semelhante ao professor pintor João Manuel Rocha de Sousa que, nos anos 70, reformulou os programas da disciplina de Desenho dando origem a outra, base da educação artística, ao nível do 2.º e 3.º Ciclos do Ensino Básico (dos 10 aos 15 anos) – a Educação Visual, científica e esteticamente atualizada com uma base na perceção visual e expressão pictórica dos elementos compositivos da imagem.

mais autónoma. Como teórico e ativista da arte têxtil, divulgou-a através de textos, alguns com a dinâmica de verdadeiros manifestos.

Tal como aconteceu com Manuel do Carmo Peixeiro e Gui Fino, em Portalegre, também Enrico Accatino chegou a revitalizar alguma da indústria manufatora – uma área que atravessava sérias dificuldades económicas em Itália – e, como tinha formação artística, conseguiu motivar os artesãos para novas propostas estéticas, ficando intimamente ligado ao renascimento e à propagação da arte têxtil moderna em Itália, representando um dos seus líderes e artistas.³³¹

Miriam Schapiro (1923-2015), nascida no Canadá, estudou arte na State University of Iowa, onde conheceu Paul Brach (1924-2007), também artista, com quem casou em 1946, estabelecendo-se definitivamente nos Estados Unidos. Em 1951 mudaram-se para Nova Iorque, tendo aí permanecido durante toda a década de cinquenta, desenvolvendo amizade e compromissos estéticos com muitos dos artistas expressionistas abstratos da Escola de Nova Iorque, e onde Miriam Schapiro teve uma carreira de sucesso como pintora expressionista abstrata.

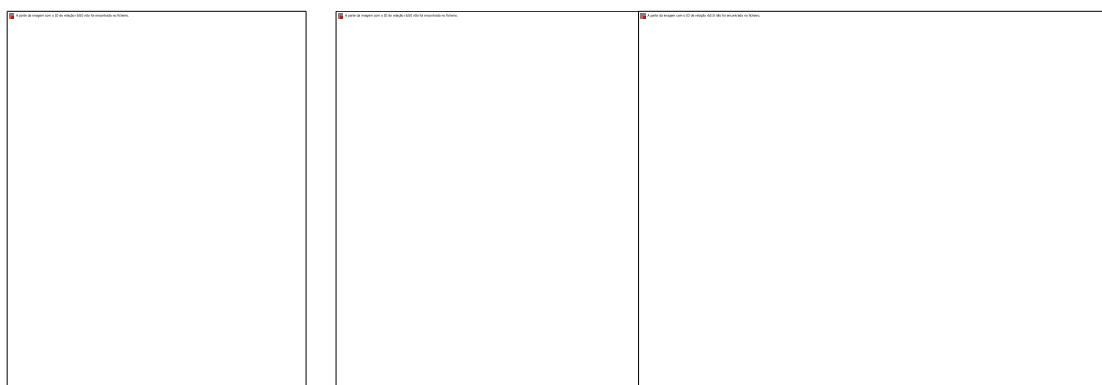


Fig. 65 Miriam Schapiro, *The Agony in the Garden*, 1991. Acrílico sobre tela imitando a colagem têxtil, 228.6 x 182.9 cm, Brooklyn Museum³³². *Father and Daughter*, 1997. Colagens têxteis e tintas. *Curtain Call II*, 2004. Técnicas mistas com predominância do têxtil tridimensional.

Schapiro e Brach tiveram um filho em 1955³³³, o que concorreu para que Schapiro assumisse a especificidade de género, lançando-a para uma aproximação a uma pintura com menos pincel e mais pensada em torno das colagens de recortes têxteis. A cor, as texturas visuais, o *Trompe-l'œil*, enfim, um pintura-teatro com tecidos, mas sem agulha e linha (fig. 65). Esta opção, fez com que tivesse assumido a sua própria feminidade, obra e maneira de a

³³¹ JARRY, Madeleine, *op. cit.* GENOVA, Giorgio di, *Enrico Accatino - La Circolarità Dello Spirito*, Roma, Istituto Grafico Editoriale, 1991.

³³² Imagens recolhidas em: <https://www.wikiart.org/en/miriam-schapiro/agony-in-the-garden> (consultado em março de 2015).

³³³ <https://www.wikiart.org/en/miriam-schapiro> (consultado em abril de 2015).

conceber e realizar, recusando em parte o estereótipo dos movimentos que a envolviam.

Nos anos setenta Schapiro muda-se para a Califórnia, onde os dois membros do casal podiam lecionar na universidade e continuar a criar. Posteriormente, em 1971, planifica o Feminist Art Program no California Institute of the Arts de Valência, com Judy Chicago (1939)³³⁴, de modo a conseguirem dirigir debates e processos de conscientização de matérias no âmbito do feminino, mas de um modo formal, ultrapassando os preconceitos, para que as questões artísticas fossem informadas conceptualmente por essa dimensão de género, encorajando as mulheres a pintar e a criar obra sobre as suas próprias experiências.

Ao pretender fazer uma arte no feminino, redescobre a costura e o trabalho têxtil, que entende ser uma inscrição profunda da mulher na criação artesanal, aplicando peças bordadas, teceduras, malhas, recortes de tecidos, lentejoulas e adereços, botões, entre as várias possibilidades que esse universo oferecia e que Schapiro entendia como feminino. Ao combinar este tipo de colagens nas suas obras, a autora cria o que denominou de “Femmage”³³⁵, acabando por ser conhecida desde os anos setenta como pioneira do movimento artístico feminista nos Estados Unidos. Em meados dos anos setenta desenvolve uma série de trabalhos de grandes dimensões nos quais a autora dialoga com obras de mulheres pintoras a quem também presta homenagem, como a obra reproduzida na figura 65, à esquerda, em que trabalha sobre um autorretrato de Frida Kahlo, de 1944. Esta pintura é exemplar do quanto Schapiro valorizava as colagens têxteis, pois a obra mimetiza-as através da pintura, *“recordando compromisso de longa data com a crença de que os elementos decorativos e o trabalho das mulheres são meios artísticos viáveis para expressar a experiência do sexo feminino, tendo ambos potencial político e subversivo”*.³³⁶

A autora colombiana Olga de Amaral (1932), embora com uma produção mais recente, é considerada outra pioneira da arte têxtil contemporânea, sobretudo por assumir uma ponte entre a criação artística atual e a herança de antigas culturas do seu território geográfico, utilizando míticas matérias-primas autóctones trabalhadas através de técnicas ancestrais, mas com desígnios estéticos atuais.

Forma-se em arquitetura no Colegio Mayor de Cundinamarca e só depois estuda arte

³³⁴ Judi Chicago e Miriam Schapiro criaram o primeiro programa feminista nos Estados Unidos com um grupo de outras mulheres ligadas à arte. A *Womanhouse*, concebida em 1972 pela historiadora da arte Paula Hays Harper (1930-1912) como um espaço/escola para mulheres artistas, transformando-se num espaço específico para instalações e *performances* criadas e realizadas por mulheres.

³³⁵ O termo foi por Schapiro encontrado mediante a junção de outros dois: *Femmage* = *féminin* + *collage* (feminino + colagem). Estética e visualmente será uma composição de tinta, tecido e outros materiais com referência deliberada ao imaginário ou a ícones do universo no feminino. SCHAPIRO, Miriam, “The Education of Women as Artists: Project Womanhouse”, *Art Journal* 31.3, 1972, pp. 268-270.

³³⁶ *Loc. cit.* (consultado em abril de 2015). GOUA-PETERSON, Thalia, *Miriam Schapiro: Shaping the Fragments of Art and Life*, Nova Iorque, Harry N. Abrams, 1999.

têxtil na Cranbrook Academy of Art, no Michigan. Especializa-se em técnicas artesanais e incorpora metais nobres, como o ouro e a prata, em entrelaçados materiais não ortodoxos, como gesso, tinta e, sobretudo com texturas³³⁷. É uma das pioneiras da tridimensionalidade na arte têxtil (fig. 66, à esquerda).

Trabalhando com o reflexo, a luz e a textura, incorpora metais nobres na arte têxtil com uma naturalidade que invoca a fluidez destes quando liquefazem a altas temperaturas (fig. 66, à direita). A importância desta determinação estética estará em manter a memória da história geográfica e social do território que habita, remontando à época aurífera e ao seu culto nas culturas índias antigas.

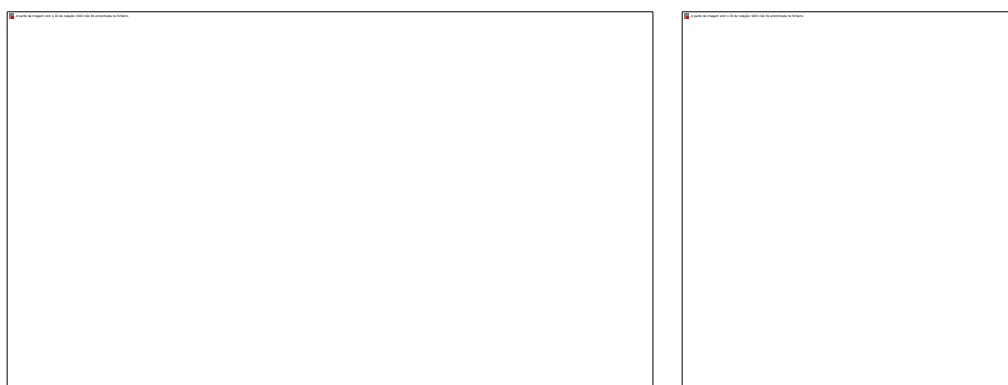


Fig. 66 Olga de Amaral, *Instalação. Fios têxteis e luz*³³⁸. *Tapeçaria. Texturas com fio de ouro*³³⁹.

De alguma maneira a obra de Olga de Amaral lembra a de El Anatsui (1944), ou *vice-versa*, chegando este a soluções semelhantes com outros meios, “recoletando” o que sobra daquilo com que as sociedades mais ricas colonizam o seu território – tampas, latas, invólucros – usando o descartado como matéria-prima. Mas as obras “textilizadas” da autora também emanam cor-luz, texturas, reflexos. As obras de ambos fazem pontes com a arqueologia – a obra de Olga de Amaral remete para uma arqueologia pré-colombiana, recuperando toda a tradição dos metais nobres, cobiça e motivo de colonialismos de outros tempos, e Anatsui trabalha no âmbito de uma arqueologia social da contemporaneidade, através da matéria prima recoletada nos resíduos descartados de uma sociedade de consumo colonizadora.

Olga de Amaral também tem um papel importante na divulgação da arte têxtil contemporânea, lecionando em diversas universidades, de 1953 até finais dos anos oitenta. Fundou e dirigiu o departamento dos têxteis na Universidade de Los Andes, em Bogotá.³⁴⁰

³³⁷ AMARAL, Olga de, *El Manto de la Memoria*, Bogotá, Zona Ediciones, 2000.

³³⁸ Imagem recolhida em: <https://www.olgadeamaral.com/work-installations.html> (consultada em abril de 2015).

³³⁹ Imagem recolhida em: <https://www.wikiart.org/en/miriam-schapiro> (consultada em abril de 2015).

³⁴⁰ <https://www.olgadeamaral.com/> (consultado em abril de 2015).

Entre muitos outros autores pioneiros da arte têxtil contemporânea, nomeamos, ainda, Sheila Hicks (1934), uma autora norte-americana a viver e a trabalhar em Paris desde 1964. Herdeira de uma cultura criativa bauhausiana, estudou pintura com Joseph Albers e arte têxtil pré-colombiana com George Klubs na Universidade de Yale, a sua produção sempre se caracterizou por uma recusa de separar arte, artesanato e *design* (fig. 67). A artista desenvolve desde os anos cinquenta obras baseadas na exploração criativa da manipulação têxtil de uso comum tradicional, usando os fios para encontrar as formas, através de divisões, assimetrias, graus variáveis de tensão/relaxamento e cor, reunindo diversas técnicas de tecelagem nas suas obras. As suas obras são tendencialmente instalativas, organizando-se espacialmente com a arquitetura, sem medo de eventuais utilizações (fig. 67, à direita).



Fig. 67 Sheila Hicks, s.d. *Caderno de Apontamentos*³⁴¹. *Instalação* (pormenor). Palai de Tóquio, 2014-15. *May I Have This Dance*, Nebraska.

Os contatos que teve com as técnicas de tecelagem de diversos povos, nas viagens por todo o mundo, principalmente pela América Central e Sul, Índia e Marrocos, foram as principais influências na sua criação artística. A autora descobre o potencial expressivo dos processos do fazer, recuperando os do *ikat*, do enrolamento dos cordames (fig. 67, ao centro), do entrançado tradicional, apropriando-se das inúmeras plasticidades por que passa o fio têxtil nas diversas atividades artesanais.

Encontramos autores que se apropriam da linguagem expressiva do tapete manufaturado como *medium* da sua obra têxtil, usando processos menos laboriosos, semi-industriais, com veludo ou do tipo *Jacquard* (fig. 70). Com os recursos tecnológicos atuais, o que passa muito pelo auxílio da informatização dos meios, é menos moroso realizar-se obra têxtil através da tapeçaria, havendo uma liberdade criativa que apenas tem a sua delimitação no arbítrio

³⁴¹ Imagens recolhidas em: <https://www.sheilahicks.com/> (consultado em março de 2015).

conceptual dos autores. Poderíamos citar inúmeros casos para informar do desenvolvimento da tapeçaria não manufaturada na produção artística atual, mas optamos por referenciar apenas um exemplo que, como todas as outras obras autorais, tem um forte carisma que o coloca em destaque.

Goshka Macuga (1967) é uma dessas autoras que, aplicando pressupostos atuais, assumidamente e por sistema, “tece” uma fusão de linguagens, a da tapeçaria, que conforma a obra, associada à da fotografia, onde explora todas as suas possibilidades atuais, associada ao mecanismo *trompe l’oeil* da colagem e da instalação. Coloca, ainda, em debate questões de fundo da tapeçaria, como a sua utilização como painel de parede ou como tapete (fig. 68). Com um hiper-realismo insólito, desenvolve tapeçarias de grande formato, raramente utilizando cor. Os cartões são fotografias com gradações entre preto e branco, onde convoca representações sensorialmente provocatórias, tirando partido do realismo fotográfico e associando-o a situações inusitadas ou ambíguas, (re)construindo imagens de índole irônica e crítica.

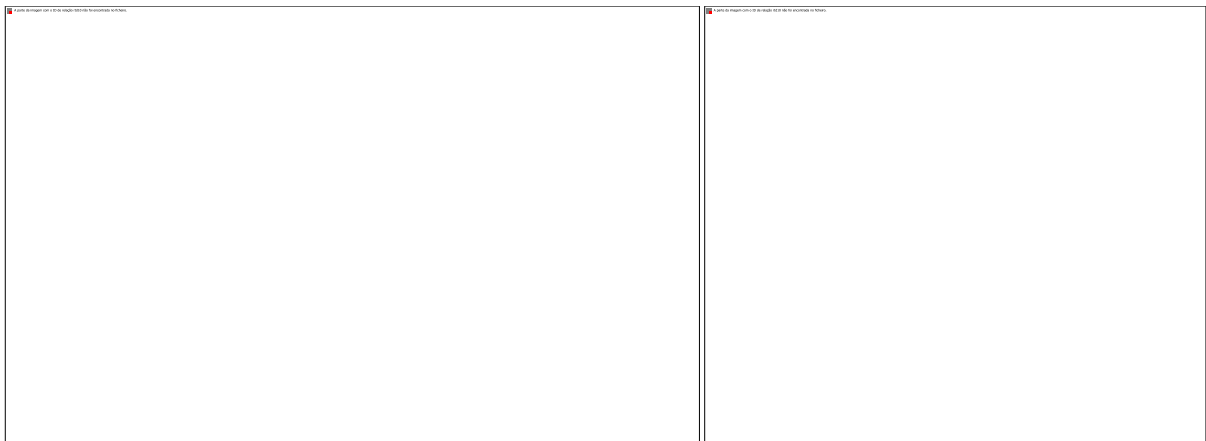


Fig. 68 Goshka Macuga, *Backdrop. Living room*, 2014. Tapeçaria, 270 x 438 cm, Galeria Kate MacGarry, Frieze'14, Londres. *Tapestry from Sexuality of Atoms*, 2013. Instalação, 590 x 260 cm, *pic-nic* celebratório de mulheres junto ao túmulo de Karl Marx, imagens clandestinas do fotógrafo Checo Miroslav Tichý (1926-2011) que tirou milhares de fotografias, desta forma fortiva, entre os anos 60 e 80³⁴².

A percepção do observador encontra-se entre o equívoco e o possível. Mesmo no que se refere ao *medium* utilizado: parece fotografia porque é realista e a preto e branco, mas é suave, quente, tem espessura, sente-se a densidade e o estofado têxtil, não tem brilho, não ressoa, não cheira nem cai como papel fotográfico; tem a vivência do tempo e a vivacidade da

³⁴² Informações recolhidas num artigo da curadora Claire Bishop intitulado “4. Displaying Research” e publicado em outubro de 2013, em: <https://www.blog.fotomuseum.ch/2013/10/4-displaying-research/> <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/the-bloomberg-commission-goshka-macuga/>

Outras fontes das informações recolhidas em: <https://www.smartmuseum.uchicago.edu/exhibitions/goshka-macuga-of-what-is-that-it-is-of-what-is-not-that-it-is-not-2/> <http://www2.mcachicago.org/exhibition/goshka-macuga-exhibit-a/> (consultados em abril de 2015).

fotografia, tem a cor do decorrer desse tempo. É estranha, é tapeçaria a partir de cartão fotográfico encenado, como se de colagens se tratasse.

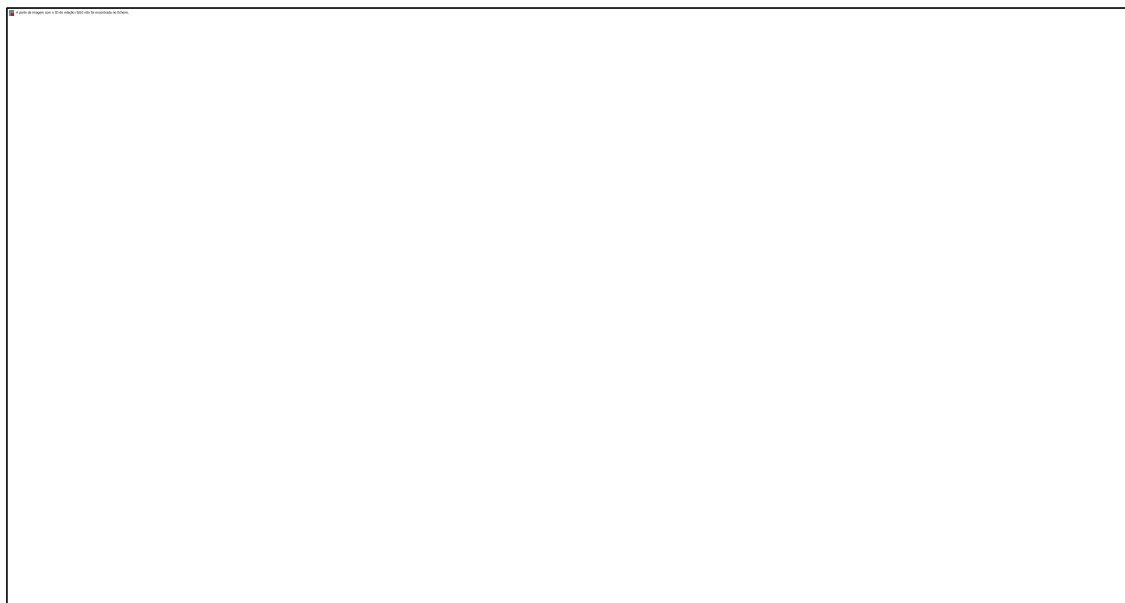


Fig. 69 Goshka Macuga, *Lost Forty*, 2011. Tapeçaria, 430 x 1475 cm. Exemplificação do esquema de sobreposições, colagens e alusões a acontecimentos ou a pessoas, que a autora cria informaticamente para realizar o cartão para as tapeçarias. Nesta obra alude a uma pequena parte não sacrificada de uma floresta que foi abatida, sobre a qual interagem diversas personagens.

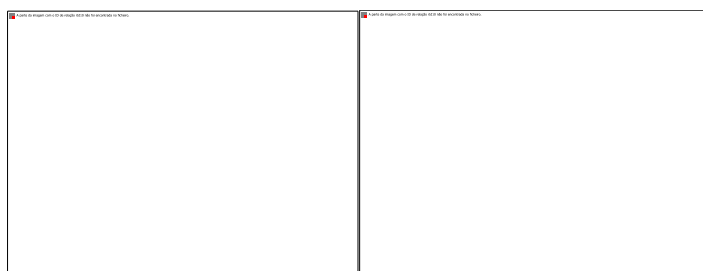


Fig. 70 Goshka Macuga, pormenores com aproximação à matéria tecida pelo processo *Jacquard*.³⁴³

Goshka Macuga nasceu na Polónia e estudou no Central St. Martins College of Art and Design e na Goldsmiths University of London, ficando posteriormente a trabalhar em Londres. Foi uma das artistas nomeadas para o prémio *Turner* de 2008. A obra que desenvolve é “instalativa”, aplicando como metodologia de trabalho a arqueologia cultural, por vezes com investidas e alusões à história da arte, recorrendo a objetos museológicos e a técnicas “instalativas” provocadoras de equívocos perceptivos.

Como se referiu, recorre reiteradamente à tecelagem de imagens fotográficas tratadas por programas informáticos (*Photoshop*) onde, dessa forma, incorpora tempos, personagens e

³⁴³ As duas imagens e a seguinte, assim como algumas informações recolhidas de um elucidativo e completo estudo da realização do trabalho *Lost Forty* de Goshka Macuga, desenvolvido por Greg Beckel, foram recolhidas no mesmo endereço: <https://www.blogs.walkerart.org/design/2011/07/25/compositing-goshka-macugas-lost-forty-tapestry-a-guide-for-photoshop-geeks/> (consultado em abril de 2015). Debate sobre a progressiva implantação da tapeçaria na arte atual “(...) *Art modernism is getting more and more fashionable. Now the textile arts shall suddenly be the leader for fashionable change in fine art (...)*”. Recolhido do fórum da ETN de 29 de janeiro de 2014 que pode ser consultado em: <https://www.textile-forum-blog.org/2014/01/visual-arts/>

atitudes dissemelhantes, desenvolvendo fatores semânticos complexos, irônicos e críticos (fig. 69). Em algumas das obras trabalha fotografias da autoria do fotógrafo checo Miroslav Tichý (1926-2011), que entre 1960 e 1985, usando câmaras artesanais, realiza milhares de fotografias semiclandestinas, maioritariamente de mulheres (porque, ao vê-lo com umas caixas rústicas, ninguém levava a sério que estivesse verdadeiramente a fazer fotografia). Por este facto captura poses verdadeiramente desinibidas e naturais, o que reveste o seu trabalho de grande importância estética e sociológica (fig. 68, à direita).

Goshka Macuga desenvolve um conjunto de tapeçarias de grandes dimensões, como se fossem grandes murais portáteis, tal como refere Campbell a propósito da tapeçaria dos séculos XVI e XVII³⁴⁴. Em itinerância, foram expostas na *Bienal de Veneza* de 2009, no Museum of Contemporary Art de Antuérpia em 2010, no Walker Art Centre de Mineápolis em 2011 e na *Documenta de Kassel* em 2012, entre diversas outras mostras. O gosto do observador é de fácil consequência por se estacionar num ponto de união entre dois elementos conhecidos, cuja aliança é transformadora, o que é óbvio pela franca implantação que a tapeçaria contemporânea *stricto sensu* está a ter nas feiras de arte, galerias e museus.

Observa-se, através do trabalho divulgado pelas diversas associações internacionais de artistas têxteis, que existe um progressivo descomprometimento matérico, técnico e estético face à obra têxtil produzida e que o espaço expositivo da tapeçaria *stricto sensu* e o da obra de arte têxtil são o mesmo.

Atualmente, também em Portugal se perspectivam estas duas vertentes da criação têxtil artística contemporânea, uma cujos referentes se ancoram nas tecnologias tradicionais da teia e da trama, outra que envereda por tecnologias fora deste contexto, criando obras experimentais e a níveis conceptuais diversos, sendo, no entanto, possível encontrar com alguma frequência, um só autor a trabalhar as duas vertentes.³⁴⁵

No entendimento desta última dimensão conceptual da obra têxtil, como acontece internacionalmente, as suas delimitações estão muito ampliadas, havendo, por vezes, necessidade de recorrer a análises complexas para se poder integrar ou não determinadas obras e autores neste âmbito.

Se, no contexto nacional, grande parte dos autores com maior relevo já viu obras ou

³⁴⁴ CAMPBELL, Thomas P., *op. cit.*

³⁴⁵ Como Joana Vasconcelos que, a par de uma produção mais livre, polifacetada e com técnicas mistas, produz paralelamente cartões realizados nas manufaturas de Portalegre.

cartões seus serem realizados na Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, muitos outros existem que trabalham tendencialmente o têxtil artístico numa perspetiva de investigação plástica pessoal, relacionada com os meios e processos, com os materiais ou com a estética e conceitos.

Entre os intérpretes mais teóricos da atualidade sente-se esta mesma divisão (investigadores, curadores, críticos ou mesmo escolas e professores)³⁴⁶, em que uns defendem que a arte têxtil deve seguir um percurso ligado às tecnologias mais ortodoxas, com base num saber fazer ancestral, muito no sentido da herança das manufaturas do tear, e outros defendem uma abertura a perspetivas técnicas mais diversificadas, autónomas, inovadoras e criativas.³⁴⁷

Esta questão também coloca uma reflexão pertinente, embora lateral, sobre a complexa relação entre o anonimato na tapeçaria tradicional, no que respeita a um certo afastamento do autor do “fazer da obra”, trabalho dos artesãos das manufaturas, e o natural protagonismo individual refletido na linguagem estética própria nas obras dos autores contemporâneos que trabalham o têxtil como expressão “matérica”, expressiva, criativa e autónoma.³⁴⁸

4. Caracterização da atividade artística nacional (1960-2000)

Gisella Santi (1922-2006)³⁴⁹ foi, em Portugal, uma das promotoras da nova conceção de arte têxtil, tendo desempenhado um papel pioneiro muito dinâmico na criação têxtil artística portuguesa atual, com intensa atividade na divulgação e no ensino da tapeçaria experimental.

Originária de Veneza, chega a Portugal em meados dos anos cinquenta, depois da segunda guerra mundial ter desagregado a sua família. Companheira de um professor pintor/restaurador de afresco e pintura, Marino Guandalini (1909-1969)³⁵⁰, que vem desempenhar em Portugal uma atividade no restauro, montando uma oficina de restauro de

³⁴⁶ André Kuenzi distingue três categorias de arte têxtil: a mural, herdeira da tapeçaria tradicional que se expõe verticalmente nas paredes; a espacial, frequentemente tridimensional, que se pode circundar; e a ambiental, mais próxima da instalação e que permite a penetração do observador.

³⁴⁷ Referimos na primeira pessoa a observação desta discussão de forma recorrente aquando da participação nas conferências promovidas pela *Contextile 2012*, em 2 e 3 de outubro de 2012. Mesmo dentro da *European Textile Network* existem estas duas correntes, claramente assumidas pelos seus representantes como dois campos distintos em que uns e outros argumentam.

³⁴⁸ Este tipo de discussão tem uma atualidade cada vez mais perceptível por este fenómeno se ter expandido a quase toda a produção artística de maior referência, verificando-se a nomeação autoral como uma marca da conceção da obra produzida por técnicos operacionais em oficinas, tal como acontece nas manufaturas oficiais de tapeçaria. Assim, parece estar a surgir uma tendência difusa que liminarmente denomina de “artesanal” a obra concebida e realizada pelo próprio autor, seja qual for o seu registo estético ou funcional. Observamos também uma crescente rejeição de assinatura da obra, tornando-se essa opção manifesta nos autores que utilizam as suas criações como guerrilha urbana.

³⁴⁹ Gisella Santi, catálogo, Almada, Casa da Cerca, 2003. Na *Bienal de Arte Têxtil de Guimarães, Contextile de 2012*, uma das exposições satélites foi dedicada a Gisella Santi, numa mostra monográfica. *Contextile, Bienal Internacional de Arte Têxtil*, catálogo, Guimarães, Ideias Emergentes, 2012, pp. 136-139.

³⁵⁰ Os dados biográficos do pintor Marino Guandalini não são facilmente acessíveis, pelo que as referências do seu período de existência, foram cedidas pela investigadora Ana Maria Gonçalves, que realizou uma investigação na área da arte têxtil contemporânea portuguesa na FBAUL: GONÇALVES, Ana Maria, *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (1969-2002). Antecedentes e Protagonistas do Século XX*, tese de mestrado em Ciências da Arte, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2015.

peças têxteis antigas, onde Gisella se inicia, para de seguida montar uma oficina/escola que progressivamente vai ganhando alguma notoriedade, procura e dimensão.

Se antes Gisella, que desejava desde jovem ser artista, se assumia como pintora, a partir de então é através dos têxteis que se realiza criativamente. Para esse salto, para além do seu desejo criador, tiveram importância a revelação de uma outra perspetiva da arte têxtil que através das *Bienais de Lausana* foi veiculada.

Com outras autoras, entre as quais a escultora Flávia de Monsaraz (1935), que se dedica à nova linguagem da tapeçaria, da qual se afasta cerca de quinze anos depois³⁵¹, Gisella Santi foi cofundadora da *ARA Cooperativa de Tapeçaria* e, em 1978, fundou o *Grupo 3.4.5 - Associação da Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*³⁵², estabelecido em volta da sua oficina³⁵³ e precursor da produção de tapeçaria experimental em Portugal, influenciando muitos outros autores. Gisella Santi “*gostava de congregar pessoas à volta da arte têxtil (...)*”³⁵⁴, como que revigorando e reescrevendo o sentido longínquo narrativo e congregador da atividade têxtil, “*(...) o atelier no n.º 345 da Avenida Infante Santo, torna-se local quase único para o encontro de artistas têxteis*”.³⁵⁵

Depois dela, outros artistas se desenvolveram, já com um caminho aberto em tendências diversas, trilhando e consolidando a expansão criativa e tecnológica da arte têxtil internacional até à atualidade.

Alves Dias (1952), com formação de pintor, no início da sua produção plástica integra o *Grupo 3.4.5* e frequenta assiduamente o *atelier*/oficina de Gisella Santi, onde estabelece em definitivo uma relação amorosa com a arte têxtil e com as diversas possibilidades que ela proporciona ao ato criativo. Integrando-se plenamente no meio artístico do têxtil contemporâneo, participa nas diversas exposições do *Grupo 3.4.5*. Em algumas obras bordadas, sentimos às vezes um paradoxo feminista em Alves Dias, quando nos lembramos de Rozsika Parker (1945-2010)³⁵⁶ ao defender o bordado como experiência libertadora das mulheres, trazendo-o para o nível da arte e da comunicação expressiva. A participação de

³⁵¹ Não podemos deixar de assinalar a relação da criação têxtil com a posterior orientação de Flávia de Monsaraz, o estudo da astrologia, ambas com uma ligação profunda com as narrativas ontológicas. De um ponto imediato, existe uma forte relação semântica e visual do cruzamento dos fios na rede com os traçados das cartas astrológicas que realiza atualmente.

³⁵² Este grupo fez uma exposição denominada *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa – Grupo 3.4.5*, em junho de 2000, no Museu dos Lanifícios da Universidade da Beira Interior, na Covilhã.

³⁵³ O nome do grupo advém precisamente do número da porta do seu *atelier*, situado em Lisboa, na avenida Infante Santo, n.º 345. Esta situação de pormenor vem refletir o desejo de autonomia de Gisella Santi.

³⁵⁴ SANTI, Orenzio, “Gisella Santi”, *Contextile - Trienal de Arte Têxtil Contemporânea*, catálogo, Guimarães, Ideias Emergentes, 2012, p. 136.

³⁵⁵ *Idem*.

³⁵⁶ PARKER Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, Tauris, (1984) 2010.

Alves Dias na *Contextile* de 2014, é disto demonstrativa, ao apresentar quatro pequenas obras em que a primazia da expressão narrativa é dada ao bordado. Afastando-se da ortodoxia técnica, as suas obras são tratadas criativamente e trabalhadas com uma sensibilidade, rigor, tensão simbólica e metodologia conceptual que justificam a complexidade semântica intimista e poética, o que denota um autor com grande maturidade técnica e estética.³⁵⁷

Graça Delgado (1948) trabalha o têxtil em escala franca como se de frescos se tratasse. Partindo de pesquisas próprias, como o tingimento natural das fibras, usa como expressão formal o carimbo, o recorte e a colagem, recortes que criam percepções de luz e sombra.

Ana Abreu (1954), desenhando como quem escreve com agulha e linha, desenvolve obras que trazem à memória a fixação das sombras projetadas dos lençóis de Lourdes Castro, embora com maior nitidez pela cor forte da linha e pormenor gráfico, mas decididamente têxtil, em todas as suas intervenções.

Rosa Godinho (1955), com as suas intervenções em objetos já manufaturados em rendas, assumidos como *ready-made*, sobre os quais convoca jogos semânticos diversos, desorientando os sentidos do observador e transformando peças de uso doméstico em objetos estéticos e expressivos.³⁵⁸

Conceição Abreu (1961), uma autora que se interroga sobre novas representações, novas narrativas, num atravessamento do gesto e da linha, seja física, seja representada, ou mental, lançando, tecendo, repetindo, movendo, desenhando e construindo. Desenhar ou tecer serão, porventura, atividades mais próximas entre si do que à primeira vista possam parecer.

Isabel Quaresma (1962) tendo optado pelo têxtil experimental, procura obter uma superfície mais resistente do que o tecido, mas tão maleável quanto ele, dobrando e cortando, unindo e cosendo, criando assim peças com um ilusionismo mágico estranho, o que é reforçado pela sua formação de *designer* de moda.

Gabriela Albergaria (1965)³⁵⁹ estudou na Faculdade de Belas-Artes do Porto, vive entre Berlim, Lisboa e Nova Iorque e consideramos que é uma das mais originais autoras que trabalha indiretamente a textilidade, na sua essência natural, ou seja, partindo da árvore como rizoma formal complexo.

Tal como na arboricultura, a autora desenvolve espécies de berçários com enxertias

³⁵⁷ <https://www.alvesdias.blogspot.pt/>

³⁵⁸ <https://www.rosagodinho.wix.com/pt>

³⁵⁹ Como refere José Marmeleira num artigo do *Jornal Público* de 14 de maio de 2010, o percurso académico de Gabriela Albergaria foi feito no Porto, mas nos “anos 90 veio para Lisboa, tendo aí desenvolvido a primeira fase da sua carreira. Expôs gravura na Galeria Monumental, trabalhou em ilustração e ensinou na AR.CO - Centro de Arte e Comunicação Visual, antes de conseguir em 2000 uma bolsa enquanto artista residente no programa internacional da Kunstlerhaus Bethanien, em Berlim. Desde então, vive na capital alemã e expõe com mais frequência no estrangeiro do que em Portugal.” <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/os-paraisos-artificiais-de-gabriela-albergaria-256707> <https://www.gabrielaalbergaria.com/> <https://www.makingarthappen.com/2014/12/17/gabriela-albergaria-ser-do-ritmo-anual/> (consultados em abril de 2015).

diversas (2008). Trabalha com ciprestes, cerejeiras, oliveiras, loureiros... Frequentemente trabalha as espécies descobertas num jardim ou num campo envolvente do local da ação artística. Convoca escalas reais em ambientes inopinados, como grandes esqueletos arborícolas colocados dentro de um edifício.

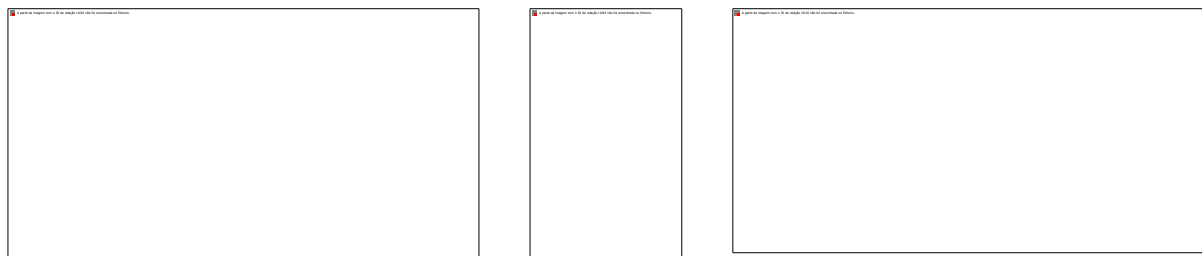


Fig. 71 Gabriela Albergaria, *Couche Sourde II*, 2010-2014. Placas de terra, troncos e folhas, 120 x 90 x 610 cm, Residency Unlimited (RU), Nova Iorque, 2015³⁶⁰. *Time Scales*, 2014. Terracota, fibras têxteis³⁶¹. *Time Scales-Clay Earth Pigment*, 2014. Tapeçaria de lã em nó manufaturado português, Tapeçarias Ferreira de Sá, 150 x 75 cm (cada)³⁶².

Embora sejam simplesmente árvores, colocam perspectivas altamente simbólicas, angústias estruturais sobre as origens e o destino. Em Gabriela Albergaria não existem vestígios de paisagem ou da harmonia da natureza, existe apenas o objeto prostrado, no espaço, mais ou menos trabalhado, com as suas tragédias humanas e têxteis (fig. 71).

Expõe com muita frequência em diversos locais do mundo e é uma autora cuja obra está pouco estudada, principalmente pela sua complexidade, não se integrando facilmente nos enquadramentos instituídos.

Ana Maria de Sousa (1969) dedica-se à investigação da arte têxtil portuguesa, paralelamente a um trabalho direcionado para o traje enquanto cenografia e expressão plástica.

Leonor Antunes (1972), formada em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes do Porto, é uma autora que desempenha uma postura conceptualista e instalativa, tratando criativamente os materiais de forma a criar perturbações perceptivas.

Rute Rosas (1972) é escultora formada pela Faculdade de Belas-Artes do Porto, aí docente doutorada em Arte e Design. No seu trabalho criativo consideramos relevantes algumas incursões pela arte têxtil contemporânea através de estruturas em materiais não ortodoxos, frágeis e instáveis, frequentemente ligados à instalação e à performance (fig. 72).³⁶³

³⁶⁰ Imagens recolhidas em: <https://www.residencyunlimited.org/residencies/gabriela-albergaria/> (consultados em abril de 2015).

³⁶¹ Fotografia de: Bruno Lopes, © Gabriela Albergaria e Vera Cortês Art Agency. Por termos descrito grande parte do trabalho de Gabriela Albergaria no que se refere ao tratamento da Árvore, apresentamos apenas imagens do que na sua obra acaba por ser exceção, podendo a maior parte da sua produção ser remetida para a arte têxtil.

³⁶² Fotografia de: Bruno Lopes, © Gabriela Albergaria e Vera Cortês Art Agency.

³⁶³ Rute Rosas, *Pele de Papel*, 2011. Dimensões variáveis, ímanes, fitas de seda, instalação *in situ*, Biblioteca Fundo Antigo da Reitoria da Universidade do Porto. A autora faz uma anotação curiosa sobre esta obra, que é “um trabalho mais efêmero no espaço que no tempo”, realizado com o excedente de folhas de papel da sua tese. Assinalamos a obra premiada em 2005 na *Bienal de Vila Nova de Cerveira, Da Terra ao Céu*, 2004. Instalação, impressão sobre tecido, dimensões variáveis, 6 panos. <https://www.ruterosas.com/pt/works/pele-de-papel/> <https://www.ruterosas.com/pt/works/da-terra-ao-ceu/> (consultados em abril de 2015).

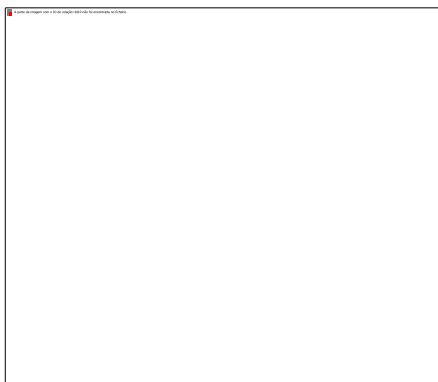


Fig. 72 Rute Rosas, *Pele de Papel*, (pormenor), 2011. Folhas de papel A4, fitas de seda, dimensões variáveis, instalação *in situ*, Biblioteca do Fundo Antigo, Reitoria da Universidade do Porto. Instalação³⁶⁴.

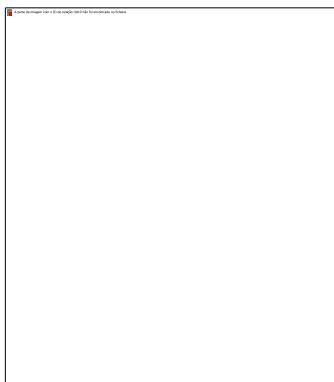


Fig. 73 Sónia Aniceto, *Jeux de Nuit*, (pormenor), 2011. Técnicas mistas³⁶⁵.

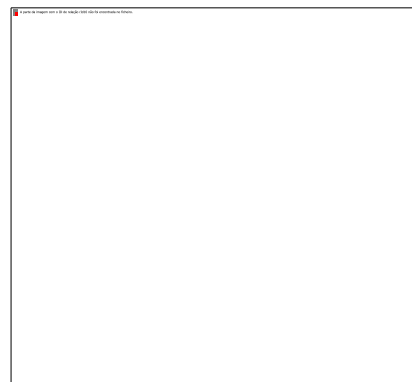


Fig. 74 Mariana Sales, *Corpo Como Tear*, (pormenor), 2012. Fotografia³⁶⁶.

Tiago Pereira (1972) tem formação audiovisual, pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, e apresentou na *Contextile* de 2014 um importante trabalho fílmico que se aproxima subtilmente da obra criativa de autor, do documentário objetivo, informativo e aprofundador, do documento antropológico, incorpóreo e ontológico, servindo esteticamente como obra de intervenção espacial e historicamente como documento de arquivo importantíssimo.³⁶⁷

Hélia Aluai (1973)³⁶⁸ cujo *medium* também pode ser uma máquina na sua obra têxtil, já não de dactilografar, mas de “coser-desenhar”, para com ela desenhar narrativas através de pespontos e linhas, fios que caem ou atravessam as imagens criadas, tal como o tempo e o acaso corroem as formas.

Ana Maria Antunes (1973), com algum “despauamento” característico de quem vem de fora – a autora chegou da Austrália onde se formou em artes e *design* – observa o que a rodeia e o que pereceu, tratando dessas memórias culturais, recortando sinais de vida das antigas indústrias têxteis ou da atividade vitivinícola do vale do Ave, abordando a complexidade da obra pelas vertentes tradicionais do têxtil, retalhos agora transformados em colagens que aludem a memórias e sensações.

Ricardo Matos (1973), permanecendo a viver e a trabalhar em Londres depois de também aí se ter especializado, desenvolve um trabalho de impressão a jato de tinta sobre tecidos, o que cria insólitas perceções de volumetrias.

Rute Mota (1975) traz para a paisagem os artefactos dos labores que aprisionavam a

³⁶⁴ Imagem recolhida em: <https://www.ruterosas.com/pt/works/pele-de-papel/> (consultado em abril de 2015).

³⁶⁵ Imagem recolhida em: https://www.sonia-aniceto.net/sonia-aniceto/jeux_de_nuit.html#1 (consultado em abril de 2015).

³⁶⁶ Imagem recolhida em: <http://www.contextile.pt/2014/wp-content/uploads/2014/09/Untitled-39.jpg> (consultado em abril de 2015).

³⁶⁷ <https://www.vimeo.com/tiagopereira>

³⁶⁸ <https://www.helialuai.blogspot.com/>

mulher ao interior da casa, desafiando as “experienciações” sensoriais próximas da colagem de tempos e de mentalidades distintas.

Patrícia Sobreiro Marques (1975) é uma autora com um discurso próximo da pintura e do desenho, com todas as técnicas inerentes, e pensa o têxtil através do conceito, mapeando territórios próximos da construção de uma roupa que subliminarmente cria narrativas em volta da ideia do corpo feminino.

Cláudia Melo (1975), com um pensamento conceptualista sobre a matéria têxtil, híbrido e potenciador.

Isabel Guimarães (1976), na compreensão da tecedura têxtil para além da trama e da urdidura, um universo complexo, por vezes fisicamente minimal, repleto de entrecruzamentos da humanidade com o sentir, o fazer e o existir.

Sónia Aniceto (1976) é uma autora que vive e trabalha na Bélgica, expondo predominantemente fora de Portugal. No seu trabalho faz a união simbiótica entre o pintado, a colagem têxtil e a linha caída ou bordada (fig. 73). Com um trabalho figurativo, ensaia pontes entre o quotidiano, o esboroar das memórias e o fascínio das narrações. Trabalhou entre 2000 e 2006 na cenografia de *La Monnaie*, na Royal Opera House de Bruxelas. Leciona numa escola de arte em Bruxelas desde 2006 e realiza ocasionalmente *workshops* de arte em interação com a organização internacional MUS-E.³⁶⁹

Ana Tecedeiro (1979) caracteriza as suas obras pelo entrecruzamento do valor semântico das ideias conceptualizantes com os próprios materiais, aliando a criatividade técnica com a natureza da obra têxtil, o que resulta em peças ativamente criativas, desinibidas, por vezes provocatórias ou lúdicas, frágeis e comunicativas, mas fundamentalmente intimistas.

Ana Gonçalves de Sousa (1980) desenvolve um curioso trabalho têxtil imbuído de simetrias metalinguísticas, tanto pelas suas peças se apresentarem formalmente como tal, em manchas coloridas semelhantes, mediante um eixo invisível, como se fossem dois hemisférios cerebrais, mas ainda porque trabalha essas formas em escalas micro, nas dimensões, materiais e processos, como em escalas macro, adaptando outros espaços, matérias e procedimentos.

Namora Caeiro (1980), autor que considera que “a arte está doente, por isso vomita”³⁷⁰, apresentando propostas semelhantes a muitos outros autores no que se refere à conceção

³⁶⁹ MUS-E Bélgica é uma organização bilingue de artes, membro da Fundação Internacional Yehudi Menuhin, fundada em 2000. Fornece uma plataforma profissional para artistas de todas as disciplinas que reflitam a sua prática artística em projetos no setor da educação não-formal e da educação continuada na Flandres, em Bruxelas e na Valónia. <https://www.mus-e.be/fr/page/mission> <https://www.mus-e.be/fr/page/mission#sthash.c4aoIcWi.dpuf> (consultado em maio de 2015).

³⁷⁰ *Contextile*, catálogo, Guimarães, Ideias Emergentes, 2012. Ver também: <https://www.namoracaeiro.wix.com/portfolio> e <https://www.enjoodearte.blogspot.com/>

pictórica do têxtil e ao seu manuseamento técnico, desenhando figuras expressionistas com agulha e linhas, como se de grafite ou tinta da china se tratasse, tem como característica o mimetismo da obra desenhada ou pintada em obra têxtil, onde é possível perceber a diferença visual tátil entre uma e outra.

Mariana Sales (1990), pela sua jovem idade, ainda com uma produção embrionária, mas intuitiva, apresentou em 2014, na 2.^a *Bienal Internacional de Arte Têxtil de Guimarães*, uma obra de arte têxtil de um *Corpo Como Tear*, em registo fotográfico preto e branco: literalmente, um corpo executa uma tecedura, passando os fios da urdidura com as mãos por entre uma trama envolta nas pernas e esticada pelos pés (fig. 74). Nesta proposta saboreia-se a instância mitológica no feminino, num olhar ingénuo de um trabalho distraidamente ontológico, grandioso e sublime. É formada em Artes Plásticas, ramo de Escultura, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Frequentou desenho, fundição e escultura na Akademia Sztuk Pieknych, em Gdansk, enquanto bolseira do programa Erasmus.³⁷¹

A partir dos anos setenta, a difusão de trabalhos de autores em emergência vem revolucionar e impulsionar criativamente de forma definitiva as perspetivas estéticas da produção da arte têxtil nacional, sobretudo a partir do início da década, com a divulgação das instalações de Ana Vieira que propõem outras linguagens formais, próprias, informadas e inovadoras a nível internacional (figs. 213-216, p.p. 267-270, e 218 e 219, p. 273).

Por vezes é complexa e controversa a distinção entre a obra de arte têxtil atual e os objetos vindos da atividade criativa do têxtil artesanal urbano, que reflete uma já remota memória do movimento *Arts and Crafts*, ou do têxtil doméstico da esfera do feminino, muito próximos dos movimentos de grupos sociais que procuram hoje novas formas de mentalidade e de atitudes sociais mais sustentáveis face a uma globalização consumista. Neste contexto, formaram-se autores cuja produção se desenvolve trabalhando e questionando precisamente esta zona charneira, criando obras de arte têxtil cuja atmosfera confunde propositadamente o espectador, apelando a estratégias estéticas em que eventualmente se afrouxam as grandes dinâmicas tecnológicas da arte têxtil para ceder território à comunicação semântica das formas, das texturas e dos materiais têxteis alargados a todo o seu léxico, do doméstico ao industrial, entrando frequentemente em zonas de ironia e de provocação, como encontramos hoje em muitas das obras realizadas por Joana Vasconcelos (1971) ou por Pedro Valdez

³⁷¹ <https://www.marianasalespartufolie.tumblr.com> (consultado em abril de 2015).

Cardoso (1974)³⁷², ajudados pela criação de argumentos ligados à *Pop Art* ou à *Arte Povera*, entre outras correntes.

Neste momento em Portugal existem inúmeros autores a trabalhar o têxtil com propostas inovadoras, muito criativas e consequentes, como os já enunciados anteriormente, existindo um espaço expositivo concorrencial e dinâmico, muito efervescente, onde todos podem ter lugar. Mas alguns conseguem adquirir uma capacidade de produção e exposição pública que faz com que haja necessidade de destacar a sua obra.

Um destes autores, hoje incontornável, é Joana Vasconcelos, nascida em Paris em 1971, com cerca de vinte e cinco anos de carreira produtiva intensa, adquiriu progressivamente uma visibilidade internacional que a levou a representar Portugal na 55.^a *Bienal de Veneza*, fazendo-o de uma forma extremamente inteligente e coerente, o que proporcionou convites para intervenções importantes, como a que ocorreu no Palácio de Versalhes. Se Portugal não tem pavilhão próprio para exibir as suas representações nas bienais internacionais de Veneza, porque não criá-lo, autónomo, com uma visibilidade completamente ampla e inclusa, capaz de unir um território da ponta atlântica da Europa, ainda enigmático para muitos, a uma cidade adriática inundada? O *Trafaria*, cacilheiro, com a sua forma arredondada, levou o porão enchido por um ambiente interior ambivalente – profundo, denso, nebuloso e asfíxiante – originado por um estranho tratamento têxtil de toque suave, festivo, deslumbrante, atlântico (figs. 133, p. 199, e 134, p. 200). No convés, o que a diplomacia estereotipada convoca repetidamente, azulejaria, bar de cortiça, vinho do Porto e o fado, um posto de turismo móvel como o dos Restauradores, mas que não retirou o esplendor à criação da obra, e, pela primeira vez, a arte portuguesa, esteve representada na *Bienal de Veneza* de forma visível, coerente e acessível. Mas, fundamentalmente, de forma criativa, inovadora, surpreendente e com forte e coerente valor semântico.

O percurso de Joana Vasconcelos inaugura-se com um “despaísamento” cultural, cujo afastamento lhe proporciona um outro olhar para a cultura portuguesa não erudita, ao mesmo tempo inocente e fascinado (fig. 77), mas também crítico e irónico. A mulher, o feminismo em todos os seus ângulos, também é um dos argumentos para as suas obras. Uma arte no feminino que, de início, quase obsessivamente amolece as formas com *napperons* (fig. 75), ou que provocadoramente compromete a imaginária virgindade das noivas do universo masculino, ou as peregrinações de *Piaggio* a Fátima e os objetos-relíquia, sobre os quais

³⁷² Pedro Valdez Cardoso usa têxteis e objetos domésticos como materiais predominantes nas suas obras, cujo produto final ultrapassa transversalmente esta retórica, criando uma linguagem própria inovadora e criativa. Joana Vasconcelos aplica situações com fortes referências da cultura dominante, e frequentemente do âmbito do feminino, para desenvolver um conjunto de obras diversas, mas de rápida e eficaz implantação semântica que, embora diferentes, se assumiram facilmente como linguagem formal própria.

desenvolve obra.

No entanto, com o correr do tempo e com o êxito que adquiriu, a obra de Joana Vasconcelos está cada vez mais fulgurante e alegre (fig. 77, à direita), por vezes em detrimento da clareza da crítica irónica presente nos trabalhos anteriores, mas onde ainda se sente, em algumas das produções mais recentes, como a *Valquíria Dragão*, de 2013, uma *mise-en-scène* dos troféus de um muito popular clube desportivo do Porto (fig. 76).

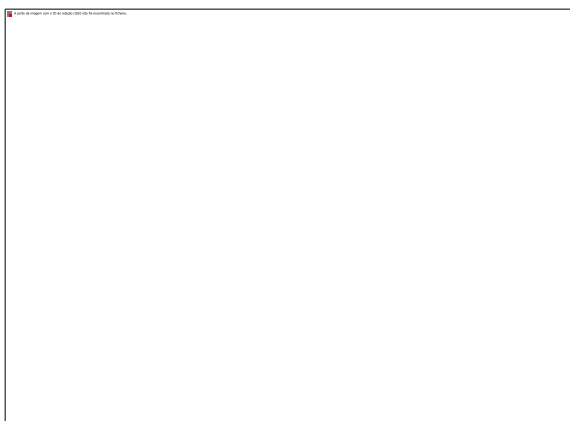


Fig. 75 Joana Vasconcelos, *Gardes*, 2012. Leões e bases em mármore negro de Port Laurent (Paquistão), renda em *crochet* dos Açores, (2x) 200 x 65 x 110 cm, Versalhes³⁷³.

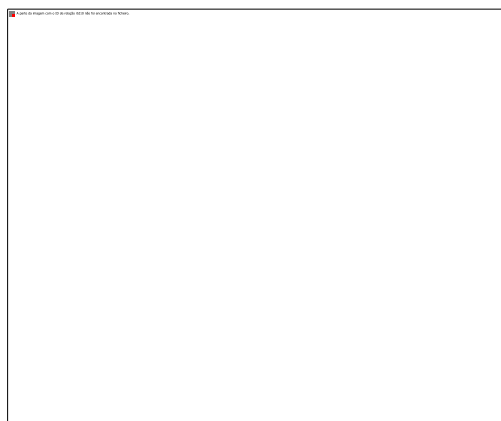


Fig. 76 Joana Vasconcelos, *Valquíria Dragão*, 2013. Troféus desportivos, *crochet* em lã, tecidos, adereços, poliestireno, poliéster, cabos de aço, 300 x 670 x 670 cm, Museu do Futebol Clube do Porto³⁷⁴.

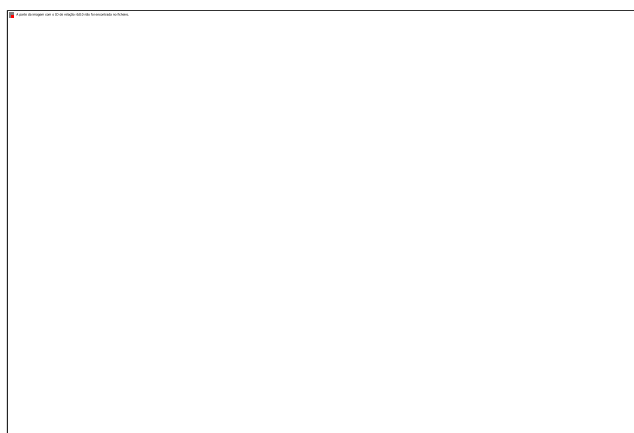
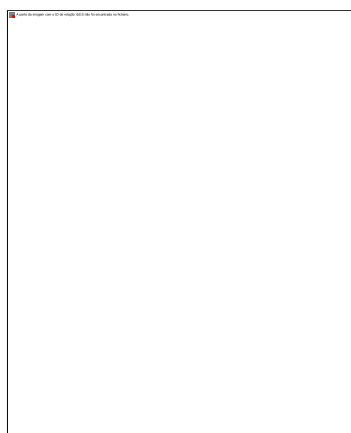


Fig. 77 Joana Vasconcelos, *Tricônasan*, (1990) 2010. *Crochet* em lã, sobre MDF, 146 x 126 x 36 cm, Fundação Joana Vasconcelos, Lisboa³⁷⁵. *Valkyrie Octopus*, 2015. MGM Garnd Macau, 1375 x 1630 x 3400 cm.

³⁷³ “Lado a lado, como sentinelas marcando um pórtico, dois leões altivos, assentes nas respetivas bases, exibem corpos robustos esculpidos em mármore negro, totalmente envoltos numa delicada malha em *crochet* branco. *Gardes* usa a hábil manipulação de opostos – poder/subserviência; força/fragilidade; robustez/delicadeza; aprisionamento/proteção; solar/lunar – para subverter a lógica de referência a que estariam sujeitos. As polaridades curto-circuitadas fazem, desta forma, detonar o edifício da falsa superioridade; ainda hoje, argumentação legitimadora de dominação e desigualdade entre géneros”. Texto de informação retirado do *site* da autora e referente a estas peças: <https://www.joanavasconcelos.com/info.aspx?oid=2070> (consultado em abril de 2015).

³⁷⁴ Imagem recolhida em *loc. cit.* (consultado em abril de 2015).

³⁷⁵ É interessante a relação que a autora estabelece entre as suas obras têxteis e a pintura: “As obras da série *Pinturas em Croché* – tal como o próprio nome da série – desafiam declaradamente o conceito modernista da autonomia dos diferentes meios artísticos. Pintura e escultura dialogam, invocando simultaneamente o corpo e a paisagem, o figurativo e a abstração. Através de volumes em *croché* listados – mais ou menos alongados, por vezes pontuados com objetos diversos, sobrepondo-se para organizarem composições sinuosas e festivas – insinuam-se as montanhas coloridas de um mundo irreal, ou os corpos volumosos de um inusitado universo burlesco de sentido doméstico.” *Loc. cit.* (consultado em maio de 2015).

Seria de esperar uma obra de arquitetura de interiores, com uma metodologia museológica, mas, como alternativa, Joana Vasconcelos propõe um estrelato de brilhos colados ao plano horizontal de um teto, uma “caixa” invertida, em azul forte, em que um dos lados não existe, para permitir a visibilidade das inúmeras taças que se inclinam derramando o seu conteúdo simbólico sobre quem as olha, num emaranhado têxtil de enrolamentos azuis dos estandartes, cachecóis, bandeirolas, bonés, e troféus vários misturados com formas volumétricas em *crochet* de diversos azuis.

Os brilhos dourados e prateados das medalhas e das taças, sobre um azul ultramar, simulam um céu estrelado em cujas estrelas os adeptos se reveem, mas inalcançáveis e de alguma forma perturbantes, sensação provocada pela posição invertida dos elementos, contrariando a gravidade e a posição do olhar humano. Esta obra, encomendada, é de facto uma demonstração da assombrosa e arrojada capacidade criativa da autora que também tem usado, nos últimos anos, o seu próprio corpo como suporte de obra, assumindo plenamente e reafirmando constantemente toda uma teatralidade barroca onde enraíza a sua comunicação de artista visual.

Por outro lado, Pedro Valdez Cardoso (1974) estratifica-se em convocações teatrais, talvez através da sua formação de base na Escola Superior de Teatro e Cinema, na Amadora, onde se licenciou em Realização Plástica do Espetáculo, especializando-se em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Os cerca de quinze anos de produção de obra estão marcados pela liberdade, ausência de preconceitos e por uma desinibição na “fisicalidade” da obra, inerente aos trabalhos de palco. Os adereços estão necessariamente ligados ao têxtil e ao objeto (*trouvê*), numa simbiose estética informada pela cultura do “como mostrar”, “como expressar”. Apropriando-se da matéria fluida da pintura, que tanto pode ser tinta como borracha líquida, unifica diversos objetos preexistentes, que aparentemente nada têm a ver uns com os outros, e interliga-os sobrepondo, subvertendo e reorganizando significados.

Aproxima-se e experimenta várias propostas estéticas do século XX, levando a sua obra a tocar desde o dadaísmo, o surrealismo, a *Pop Art*, o expressionismo, até ao conceptualismo. No entanto, sem se afastar decididamente do têxtil. O têxtil aparece como a matéria que permite maior valor semântico, aquela cuja cordialidade consente o desmantelamento para assumir a transformação e a aglutinação.



Fig. 78 Pedro Valdez Cardoso, *Feeding my beast*, 2008-2013. Exposição *Discurso do Método*, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderna³⁷⁶. *No man's land*, 2006-2009³⁷⁷.

Pode ver-se em Pedro Valdez Cardoso um palco: as suas instalações, um conjunto de objetos; a força motriz, o têxtil, a expressão. O resto é conceção da obra, são sonhos, avisos, paisagens e personagens, tornados realidade pela magia do realizador, em que as máquinas de fazer imagem são máquinas de costura e a película o têxtil.

Este autor envolve-se de modo sinérgico com o fator sustentabilidade da arte têxtil contemporânea, objeto desta investigação, provocando no observador uma complacência em relação à efemeridade, leveza e aparente espontaneidade da obra, que formula debates no âmbito da sustentabilidade (fig. 78).

Talvez não tenha sido por acaso que o autor realizou um *Workshop* sobre *Self-Sufficient Design*, pelo Atelier Van Lieshout, *Lugar Comum*, na Fábrica da Pólvora de Barcarena.³⁷⁸

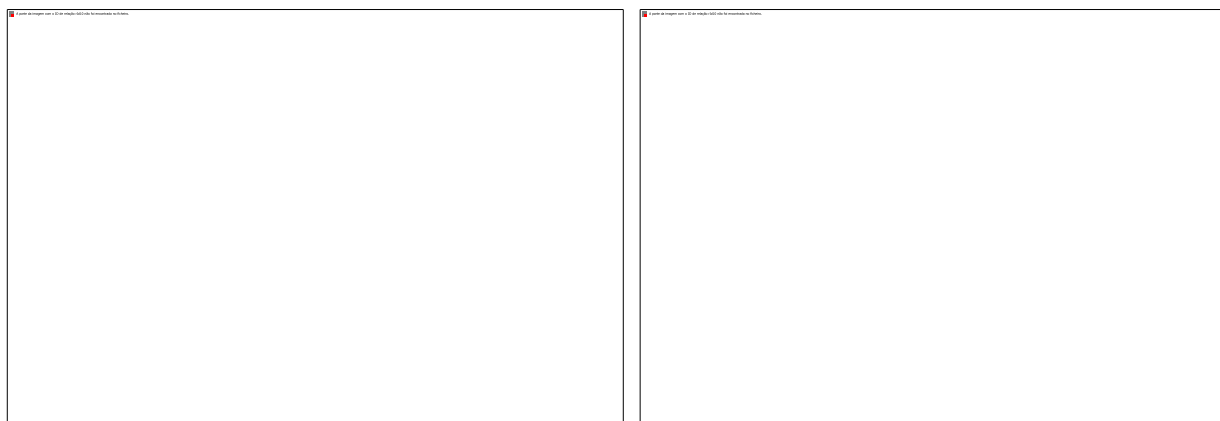


Fig. 79 Pedro Valdez Cardoso, *Mapa Mundi*, 2011. Furos s/ mapa em papel, 57,5 x 87,5 cm. *The World is Flat*, 2010. Mapa-múndi em papel, plástico, cartolina e linha, 25 x 47 x 34 cm.

As formas e os temas trabalhados não são inócuos nem alheados das realidades sociopolíticas contemporâneas. É aqui que se transformam em narrativa irónica e dramática e

³⁷⁶ Imagem recolhida em: <https://www.allartnews.com/valencian-institute-for-modern-art-opens-pedro-valdez-cardoso-discourse-of-the-method/> (consultado em abril de 2015).

³⁷⁷ Imagem recolhida in loc. cit.

³⁷⁸ https://www.carolinepages.com/index/130508,?show_b=1 (consultado em maio de 2015).

que obrigam a tornar consciente esse conhecimento quotidianamente reprimido (fig. 78), como o mapa do mundo transformado num tabuleiro com restos de uma refeição de um *Fast Food* qualquer, de um mundo que não sacia todos por igual (fig. 79, à direita), ou um planisfério sacrificado por furos, como se de balas se tratasse (fig. 79, à esquerda).

Dentro desta perspetiva da sustentabilidade da obra, o autor fundou a PVC, Ltd., “um projeto desenvolvido por Pedro Valdez Cardoso, na área das edições limitadas: impressões, múltiplos, objetos e livros de artista. Em dissonância, na sua maioria, com a ideia generalizada de edição, usualmente realizada em grandes quantidades e através de processos mecânicos, a PVC, Ltd. pretende uma abordagem à manualidade, criando edições muito reduzidas e através de processos artesanais. O projeto é autónomo em relação ao trabalho artístico em PVC e desenvolve-se em paralelo a este, estando previstas apresentações e exposições no âmbito deste projeto”.³⁷⁹

Também a Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto e a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) desempenharam uma ação muito significativa no desenvolvimento da criação têxtil artística contemporânea em Portugal implementando uma área de Tapeçaria na sua reforma de 1957.

Na FBAUL a disciplina de Tapeçaria foi dirigida durante muitos anos pelo professor pintor João Manuel Rocha de Sousa (1938), sendo uma das áreas tecnológicas de opção do curso de Pintura e de Artes Plásticas-Pintura e o seu currículo de três níveis, revelou-se um extraordinário meio de contacto efetivo com esta área da criação artística, formando autores, ampliando conceitos e promovendo a aproximação e a divulgação do têxtil artístico contemporâneo na produção nacional posterior.

Já sob iniciativa do professor Hugo Ferrão, docente atualmente responsável pela Unidade Curricular de Tapeçaria da FBAUL, realizam-se anualmente exposições no âmbito de uma aproximação dinâmica da produção dos alunos com outros artistas e outras realidades exteriores, mas paralelas ao seu percurso académico, nomeadamente, *Artelab 21 – Tapeçaria Contemporânea*, no Museu da Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino, em 2010; *ArteLab – Futuro – Tapeçaria Contemporânea*, Museu da Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino, 2011; *Artelab – Next Vision ArteLab – Tapeçaria Contemporânea*, Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, 2012; *ArteLab – Módulo/padrão Têxtil ArteLab – Tapeçaria Contemporânea*, Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, 2014; e *Artelab –*

³⁷⁹ Esta citação, assim como todas as referências curriculares de Pedro Valdez Cardoso, foram recolhidas no *site* oficial do autor, em: <https://www.pedrovaldezcardoso.com/> (consultado em outubro de 2012).

UR, *Trilogia de Mundos ArteLab – Tapeçaria Contemporânea*, Museu da Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino, 2015.

Na retaguarda do ensino superior, ao nível do ensino secundário artístico, as escolas António Arroio, em Lisboa, e a Soares dos Reis, no Porto, desenvolvem há anos um trabalho pedagógico e didático relevante no despertar dos jovens para a dinâmica criativa que se pode desenvolver através da arte têxtil nas suas diversas vertentes.

Salientamos, ainda, a importância no âmbito do ensino, da divulgação e da investigação, da *TEXERE – Textile Education and Research in Europe*, uma associação europeia que integra instituições ligadas ao ensino artístico, secundário e universitário, e que se dedica à promoção dos têxteis nas suas múltiplas vertentes. No ano de 2002, realizou um encontro em Lisboa, o seu primeiro em Portugal, em parceria com a Escola Secundária António Arroio e com a FBAUL³⁸⁰, integrando um ciclo de conferências durante quatro dias e uma exposição intitulada *Texawake*, no espaço da cisterna do convento de São Francisco, onde se instala a FBAUL, sob o tema *O Têxtil na Europa: Presente, Passado e Futuro*, onde foram expostas obras de investigação sobre a expressão têxtil, realizadas pelos estudantes da faculdade.³⁸¹

5. Divulgação e abertura da Arte Têxtil Contemporânea

No contexto nacional, o Centro Português de Tapeçaria, criado pelo arquiteto Francisco Conceição Silva (1922-1982), embora não tendo sido uma iniciativa institucional, quase que, em parte, preencheu esta ausência pela importância que adquiriu, sendo um dos grandes contributos para a difusão da tapeçaria contemporânea portuguesa, ampliando a projeção e a visibilidade da tapeçaria nacional.

Papel igualmente relevante neste domínio teve a Galeria Interior, inaugurada em 1964. Foram muitos os autores que aí viram obras suas serem expostas, encomendadas e adquiridas por empresas ligadas ao turismo e ao meio financeiro, contrariando o conservadorismo da época, tão bem relatado por Alexandre Pomar:

“(…) aí expuseram tapeçarias de Portalegre António Sena (1926), Charrua (1925-2008), Eduardo Nery (1938), Maria Velez (1935) e também Sá Nogueira (1921-2002), Rogério Ribeiro (1930-2008) e outros, estrangeiros também. Depois do mítico Hotel do Mar em Sesimbra (1957-66), o Hotel da Balaia afirmava uma escala inédita de

³⁸⁰ Coordenadas, respetivamente, pela Dr.ª Nazaré Ferreira, coordenadora do Departamento de Arte e Design Têxtil da Escola António Arroio, e pelo Professor Doutor Hugo Ferrão, atual professor responsável pela Unidade Curricular de Tapeçaria da FBAUL.

³⁸¹ No texto do catálogo desta exposição é referida a dinâmica da cultura da tapeçaria artística em Portugal, nas suas múltiplas vertentes, refletida nos trabalhos expostos dos oito estudantes “(…) tapeçarias monumentais, umas clássicas, outras experimentais no conceito e ou nos materiais, algumas luminosas nas suas cores (...)”.

intervenção do atelier e a extensão do projeto ao equipamento, ao mobiliário e à decoração – a exposição de peças destinadas ao hotel de Albufeira na SNBA em 1967, com destaque para a tapeçaria, tal como o concurso realizado pela Fundação Gulbenkian no mesmo ano para as obras a instalar na sua sede, premiando João Abel Manta, inserem-se nesse momento de grande notoriedade.”³⁸²

Por sua vez, a Fundação Calouste Gulbenkian vem trazer alguma frescura e novidade nas suas exposições e nas obras que expõe das coleções do seu museu, sendo um dos marcos referenciais da cultura nacional e, durante muito tempo, um dos poucos que, com autonomia de meios, divulgava em Portugal a arte internacional. No museu desta instituição existem exemplares de tapetes oriundos do Oriente e do Médio Oriente de referência internacional, assim como tapeçarias dos períodos áureos das manufaturas europeias.

Registamos também a relevância que as exposições periódicas têm desempenhado na divulgação da arte têxtil contemporânea, como: a *Bienal Nacional de Tapeçaria de Matosinhos*, em 1988; o *Simpósio de Tapeçaria Contemporânea de Loures*, em 1991, 1993, 1996 e 1999; a *Exposição do Têxtil Experimental*, no Centro Cultural de Aveiro, em 1995 e em 1996; a *Exposição da Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*, no Museu do Trabalho Michel Giacometti de Setúbal, em 2000; e o *I Encontro de Tapeçaria Portuguesa Contemporânea* em Loures, também em 2000. Em algumas destas iniciativas apenas se realizaram as primeiras edições, outras apenas singraram por algum tempo, mas não deixaram de ter a sua importância no contexto global, embora diluída.

Nos últimos anos é implementada a *Contextile – Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea* – em Guimarães, com duas edições realizadas, em 2012 e 2014. Esta iniciativa fomenta bianualmente um conjunto de exposições satélites de grande importância para a divulgação da arte têxtil contemporânea: uma exibição monográfica, sobre a obra de um autor nacional (*Exposição Antológica*, de Gisella Santi, em 2012, e *Em Busca do Silêncio*, de Margarida Reis, em 2014); outra de referência internacional, com grandes nomes representativos da arte têxtil contemporânea internacional (em 2012, *Rewind History, Kaunas Biennial Textile11*, e, em 2014, *Fiber Futures, Japan's Textile Pioneers*); e, ainda, a exposição das obras referentes às residências artísticas anexadas à *Bienal* e que a antecedem.

Na edição de 2014 acrescentou-se outro núcleo expositivo referente às obras realizadas por alunos das escolas artísticas portuguesas (Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, Escola Secundária Soares dos Reis e Escola Secundária António Arroio).

Esta *Bienal* é uma ponte importante para o debate, a divulgação e a troca de

³⁸² Dados recolhidos em: https://www.alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/05/tape%C3%A7arias-de-portalegre-1946-2009.html (consultado em outubro de 2012).

experiências entre autores, teóricos, público e empresários, através de encontros e conferências. O interesse dos autores por esta *Bienal* demonstrou-se elevado e o nível de participação ultrapassou exponencialmente o esperado, assim como a interação dos agentes implicados, mesmo ao nível institucional dos outros países participantes, como este ano aconteceu com o Japão e há dois anos com a Lituânia. No entanto, as estruturas institucionais nacionais pouco ou nada valorizaram, participaram ou apoiaram o acontecimento.

Atualmente, em fase de recessão económica, a indústria têxtil criou alguns polos de investigação e exposição, tanto a nível museológico³⁸³, já referidos anteriormente, alguns com o apoio da Unesco, como ao nível da investigação e do ensino teórico e artístico, através da criação de cursos especializados, ligados aos diversos âmbitos do *design*, promovidos por Institutos Politécnicos e Universidades, e investindo na divulgação e na publicação de estudos desta área.³⁸⁴

As residências artísticas têm vindo a ser implementadas como propostas de inovação para as indústrias e de complemento formativo para os profissionais com formação ligada à criação artística. Já se faz sentir ao nível da produção têxtil nacional esta reestruturação criativa das indústrias e a criação de novas linguagens a partir do aproveitamento das matérias-primas preexistentes.

Durante a 1.^a *Bienal Internacional de Arte Têxtil de Guimarães*, a *Contextile 2012*, as residências artísticas mereceram grande destaque com os trabalhos produzidos na empresa Pereira da Cunha S.A. pela artista têxtil lituana Ernesta Dikinytė (1987), com a peça *Invisible People* (fig. 80), um conjunto de almofadas com rostos tecidos³⁸⁵, e o trabalho de Francesca Piñol (1959), *designer* e antropóloga espanhola, que desenvolveu na empresa Sampedro os projetos *Blau* (fig. 81) e *Cercle*, em que tomou como “ponto de partida as estruturas têxteis, o som dos teares de tecelagem, o linho e o simbolismo da roca de fiar”³⁸⁶. E, ainda, noutra empresa, também em Guimarães, *A Oficina*, a artista estónia Monika Järg (1975) desenvolveu um projeto que faz a ponte entre a madeira, o fio e o bordado (fig 82).³⁸⁷

³⁸³ Como o arquivo e a exposição permanente do Museu da Tapeçaria de Portalegre – Guy Fino, que se dedica à conservação, estudo e apresentação do património artístico nacional representado pela Manufatura de Tapeçarias de Portalegre.

³⁸⁴ Como os estudos promovidos pela Universidade da Beira Interior e respetivas publicações.

³⁸⁵ A autora propôs-se desenvolver a tecnologia de tecelagem *Jacquard* e, como homenagem a todos os trabalhadores da empresa, optou por tecer o retrato de cada um nas suas almofadas.

³⁸⁶ *Contextile - Trienal de Arte Têxtil Contemporânea*, catálogo, Guimarães, 1 de setembro a 14 de outubro de 2012, p. 130.

³⁸⁷ *Ibidem*, pp. 125-133.

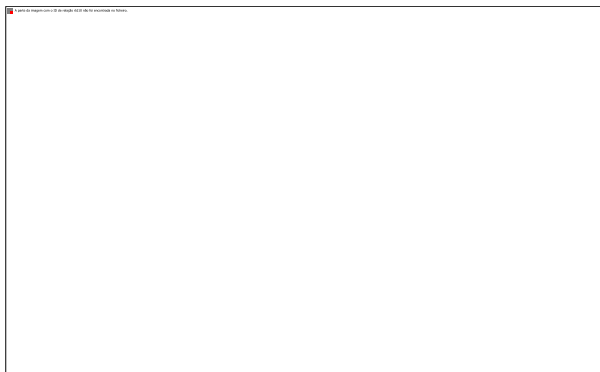


Fig. 80 Ernesta Dikinytė, *Invisible people*. Almofadas, 50 peças, 45 x 45 cm, algodão, tear Jacquard³⁸⁸.

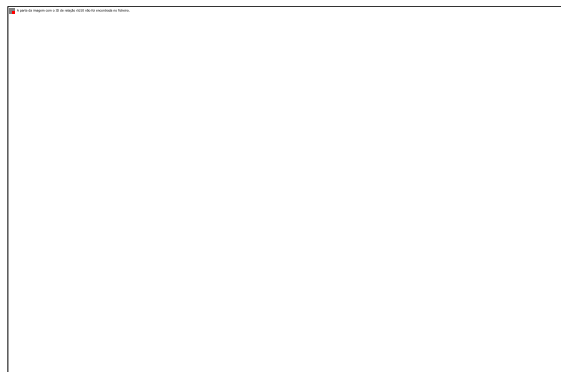


Fig. 81 Francesca Piñol, *Blau*, 580 x 310 cm, algodão e linho, tear Jacquard³⁸⁹.

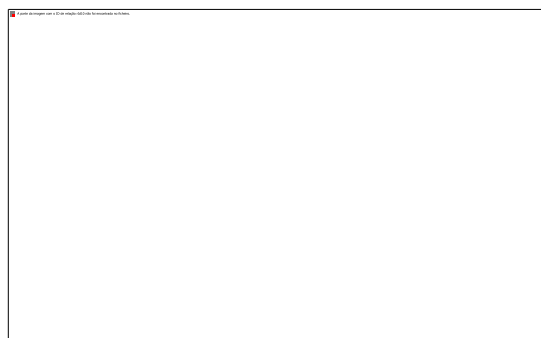


Fig. 82 Monika Järg, *Home, Sweet Home*, 200 x 200 cm, Madeira de pinho, algodão, fio de seda, bordado à mão³⁹⁰.

Ainda num plano industrial, a recente recuperação e reocupação de antigos espaços de produção têxtil revela a possibilidade de atividades futuras neste âmbito, quer sejam ligadas ao *design* têxtil de moda, quer a outras atividades interrelacionadas. Como tantos outros casos (Covilhã, Guimarães, Castelo Branco), anuncia-se presentemente a inauguração de um polo cultural em Santo Tirso³⁹¹, denominado *Fábrica de Santo Thyrsos*, em pleno vale do Ave, construído a partir da grande nave de uma fábrica têxtil desativada, um espaço para gerar e fixar novas dinâmicas têxteis, cativando empresas empreendedoras com tônica criativa.

Este território de intervenção apresenta-se num vasto campo de atuação, reapropriando-se da herança mítica e antropológica, das memórias recentes do têxtil industrial e da produção artística têxtil.

³⁸⁸ Ernesta Dikinytė (1987), Kaunas, Lituânia. Licenciatura em Têxtil, Academia de Artes de Vilnius, Faculdade de Arte de Kaunas, Lituânia. Vive, trabalha e estuda em Kaunas, Lituânia. Informação recolhida in <https://www.contextile.wordpress.com/residencias-artisticas/> (consultado em agosto de 2013).

³⁸⁹ Francesca Piñol (1959), Lleida, Espanha. Licenciada em Geografia e História (Antropologia Cultural), desenvolveu posteriores estudos na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Barcelona ao nível de mestrado e doutoramento. Vive e trabalha em Barcelona. *Ibidem*, p. 130.

³⁹⁰ Monika Järg, (1975), Estónia, Licenciatura (BA) e Mestrado (MA), Academia de Artes da Estónia, Taline, Estónia. Vive e trabalha em Taline, Estónia. Informação recolhida *in loc. cit.* (consultado em agosto de 2013).

³⁹¹ Esta nova utilização é assim anunciada: “A noção de Quarteirão Cultural, enquanto princípio conceptual e estratégico que orienta o processo de revitalização desta área fabril e a sua definição programática, sustenta-se num conjunto de projetos e candidaturas, independentes, que visam no seu conjunto, pelas ligações e sinergias que pretendem criar, desenvolver neste espaço atividades e negócios, culturais e criativos”. Compreende o Centro de Incubação de Empresas de Base Tecnológica de Santo Tirso, a Nave, “um dos edifícios da Fábrica (com uma área total de cerca de 2.200 m²), capacitando-o para a realização de eventos e atividades de diversos tipos (cultural, artística, promoção do empreendedorismo e da investigação), e o Centro Interpretativo da Indústria Têxtil, Incubadora de Moda e *Design*, além de Serviços complementares. <https://www.fabricasantothyrsos.pt/> (consultado em outubro de 2012).

Como já mencionámos, um dos contributos mais visíveis para a divulgação da arte têxtil contemporânea foi o surgimento de exposições internacionais regulares.

De 1962 a 1992, o Museu Cantonal de Belas-Artes de Lausana acolheu a *Biennale Internationale de la Tapisserie*, uma das primeiras nesta área e a de maior consequência e duração.

A análise comparada dos vários regulamentos sucessivos desta *Bienal* permite estabelecer a evolução recente de um domínio da arte que ganhou pouco a pouco autonomia no âmbito das artes plásticas e, por outro lado, verificar o seu papel, assim como o de outras manifestações congêneres, na definição dos contornos e das especificidades da arte têxtil³⁹². Senão, vejamos: enquanto até 1975 o regulamento apenas admitia obras tecidas em alta e baixa lissa, as bienais seguintes já permitiam a extensão a outras técnicas. Na *10.ª Bienal*, em 1981, propôs-se fazer o ponto da evolução da arte têxtil, no conjunto das suas manifestações e dos seus objetivos nos níveis técnico, expressivo, investigativo e utilitário. E na *13.ª Bienal*, em 1987, criou-se uma secção consagrada à investigação de todas estas interações, abandonando-se o privilégio inicial dado a uma única técnica e estabelecendo-se a abertura a um conjunto de propostas inovadoras com materiais diversos.

Assim se vai reconhecendo um conceito mais amplo de arte têxtil. Embora tardiamente, por comparação à pintura e ao desenho, podemos afirmar que a tapeçaria só se abriu formalmente à contemporaneidade e se revelou, plena e claramente, através das *Bienais de Lausana*.

Como a maioria das obras expostas nas *Bienais de Lausana* são de grande dimensão, surge em Londres uma bienal de pequeno formato, a *Bienal Mini Têxtil de Londres*, iniciativa do *British Craft Centre*, onde as obras a concurso não podem exceder os 20 cm de lado e, a par desta iniciativa, os países do leste da Europa também propõem iniciativas do mesmo género, como a *Trienal de Lotz*, principal cidade têxtil da Polónia, surgindo muitas outras em diversos países. Em 1971, realiza-se a primeira edição da *Bienal de Szombathely*, na Hungria, acompanhada de outras de pequeno formato a partir de 1974.

Nos Estados Unidos da América começam a existir diversas exposições regulares, como as do *Cleveland Museum of Art* ou a *Fiberworks*. São editadas obras bibliográficas sobre as diversas vertentes da arte têxtil, como as produzidas por Jack Lenor Larsen³⁹³, entre 1981 e 1982, cujas edições são acompanhadas por exposições em museus americanos.

Seguindo esta dinâmica, alguns museus europeus tomam consciência da renovação dos

³⁹² Informações recolhidas em: THOMAS, MAINGUY, POMMIER, 1985, *op. cit.*

³⁹³ LARSEN, Jack Lenor, *The Dyer's Art*, Nova Iorque, Van Nostrand Reinhold C.ª, 1976.

meios de expressão da arte têxtil e iniciam programas de exposições regulares, como o Stedelijk Museum de Amsterdão com as iniciativas *Perspectief in Textiel*, em 1969, e *Structuur in Textiel*, em 1976. Em França, em 1973, o Museu de Artes Decorativas de Paris apresenta a exposição *Tapisseries Nouvelles* e o Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris propõe, a partir de 1981, exposições individuais promovidas por Danielle Molinari. E, a partir de 1982, Jean Couval (1951), administrador do património nacional francês, apresenta duas vezes por ano, um conjunto de obras de artistas, reunidas sob o título *Identité Textile*, em associação com o Jornal *Textile Art*.

As *Bienais de Veneza e de São Paulo*, no Brasil, dão a conhecer as obras de Lenore Tawney (1907-2007), Magdalena Abakanowicz, Barbara Shawcroft (1930), Jagoda Buic (1930), Sheila Hicks (1934), Peter Jacobi (1935), Patrice Hugues (1939), Susan Watson (1938), Ritzi Jacobi (1941), Rudolf Stingell (1956) e artistas com obras de intervenção ambiental cuja integração se confronta com a arquitetura interior ou os espaços urbanos.

Nos certames internacionais tem-se vindo progressivamente a acentuar a participação de autores de zonas complexas do mundo, ou devido a guerras constantes, ou a economias muito débeis, ou, ainda, desenvolvimentos psicossociais limitados por regimes ou dogmas diversos. Esta participação é frequentemente muito criativa e, consequente, mantendo-se alinhada criticamente com as realidades que lhe subjazem.

Para além das Bienais e demais exposições internacionais mais ou menos periódicas, alguns outros fatores propiciaram esta tomada de consciência, como o cruzamento entre a Bauhaus e os têxteis não ocidentais e a reconstituição de puzzles históricos e sociais que advieram do estudo de peças arqueológicas e do reconhecimento das suas capacidades narrativas.³⁹⁴

Na década de 80 surgiu um intenso debate sobre arte têxtil, realizando-se inúmeros fóruns, colóquios e conferências, onde investigadores e galeristas difundiram artistas, obras e novos conceitos e metodologias criativas. Questionando a delimitação do conceito da arte têxtil, o crítico André Kuenzi (1916-2005)³⁹⁵, ainda em 1972, editou um estudo sobre a tapeçaria atual onde compilou um conjunto de questões colocadas por críticos e conservadores de museus sobre a criação têxtil e a sua evolução enquanto confrontada com a pintura e a escultura. Em 1980 Mildred Constantine (1913-2008) caracterizou bem esta

³⁹⁴ THOMAS, MAINGUY, POMMIER, 1985, *op. cit.*; *Periphron Penelopeia - Textile Technology and the Tacit Dimension of Thought in Ancient Greece* é um projeto de investigação do Centre for Textile Research da Universidade de Copenhaga, liderada pela investigadora Ellen Harlizius-Klick: <https://www.ctr.hum.ku.dk/economy/periphron/> (consultado em junho de 2013).

³⁹⁵ KUENZI, André, *La Nouvelle Tapisserie*, Genebra, Editions Bonvent, 1973.

interrogação, na sua obra *The Fabric: Mainstream*³⁹⁶, quando analisou as obras de artistas que usavam diretamente o têxtil para a realização dos seus trabalhos, como Man Ray (1890-1976), Robert Rauschenberg (1925-2008), Sam Gilliam (1933), ou Christo (1935) e Jeanne-Claude (1935-2009) ou Eva Hesse (1936-1970).³⁹⁷

Mas, se é evidente que o impacto das grandes exposições internacionais foi importante, o processo de implantação e aceitação não foi um fenómeno espontâneo, passando pela assimilação de diversos modelos pelos criadores empenhados na reflexão artística e social da sua época. O conceito alarga-se até ao ponto de se considerar têxtil toda a matéria que acrescente a sensibilidade de mole, macio, aveludado, sensações que fazem o apelo ao toque ou matérias que se modificam pelo toque. André Leroi-Gourhan (1911-1986)³⁹⁸ nomeia a fibra têxtil como um “*solid-souple*”³⁹⁹ – espécie de escultura que os anglo-saxónicos definem como “*wearable*”⁴⁰⁰ – de onde resulta a designação de *Soft Art*. Daí a inclusão nesta vertente artística de obras de autores como Man Ray (1890-1976), *L’Object Trouvés* de Marcel Duchamp (1887-1968), o mobiliário *Mou* de Dali (1904-1989), Meret Oppenheim (1913-1985), Erika Billeter (1927-2011) ou os *objets soft* de Claes Oldenburg (1929)⁴⁰¹, colocando em prática este entendimento em 1979 numa exposição organizada no Kunsthaus de Zurique, intitulada *Weich und Platisch Soft Art*.⁴⁰²

Já nos movimentos dos anos sessenta em França se percebia claramente que os códigos conceptuais da obra têxtil tinham mudado, portanto, a apropriação de materiais laterais ao têxtil e a sua inclusão não surpreende nas duas décadas seguintes, quando Patrice Hugues (1930) afirma:

“(...) o têxtil é de novo reconhecido como um material artístico que tem os seus valores próprios, portador de linguagem e sentidos. (...) Está em vias de perder no Ocidente as suas conotações quotidianas fúteis para readquirir um estatuto cultural maior. (...) Os artistas que tiverem em conta a linguagem têxtil terão sido os percussores de um fenómeno social mais geral.” E, ainda, “(...) esta reapropriação passa por uma interrogação sobre as origens e sobre a história.”⁴⁰³

³⁹⁶ CONSTANTINE Mildred e LARSEN, Jack Lenor, *The Art Fabric: Mainstream*, Nova Iorque, Van Nostrand Reinhold C.ª, 1980.

³⁹⁷ Informações recolhidas em: AA.VV., *L’Art Textile – Histoire d’un Art*, 1985, *op cit*.

³⁹⁸ André Leroi-Gourhan (1911-1986), arqueólogo, paleontólogo, paleoantropólogo e antropólogo francês. Fundador do Centre de Formation à la Recherche Ethnologique, no Musée de l’Homme, tendo sido diretor do mesmo até 1954. Os seus estudos são interdisciplinares, dedutivos e comparativos.

³⁹⁹ Podemos traduzir em português por “sólido flexível”.

⁴⁰⁰ Podemos traduzir em português por “usável” ou “vestível”.

⁴⁰¹ Erika Billeter, historiadora e crítica da arte, desenvolveu um intenso trabalho nestas áreas, organizando exposições e núcleos museológicos.

⁴⁰² Podemos traduzir em português por “Arte plástica suave e macia”. THOMAS, MAINGUY, POMMIER, 1985.

⁴⁰³ HUGUES, Patrice, *Dictionnaire Culturel du Tissu*, Paris, Babylone, 1982. Ver, ainda: *idem*, *Tissu et Travail de Civilisation*, Paris, Editions Médiannes, 1996.

E quando, em meados da década de setenta, André Kuenzi (1916-2005)⁴⁰⁴ distingue três categorias de arte têxtil – a mural, herdeira da tapeçaria tradicional que se expõe verticalmente nas paredes, a espacial, frequentemente tridimensional, que se pode circundar, e a ambiental, mais próxima da instalação e que permite a penetração do observador – instaura na história e na crítica da arte a abertura para novas estéticas, instituindo consensos necessários.

Assim, ao longo das três últimas décadas, desenvolveu-se uma tendência organizativa crescente, por vezes com carácter aglutinante e associativo, na área do têxtil, quer ligado à criação plástica, quer à investigação arqueológica e histórica. Esta sensibilidade parece ter surgido com mais pujança na Europa central e nos países anglófonos. A tradição têxtil dos povos da Europa do leste influenciou esta dinâmica que rapidamente contaminou os Estados Unidos da América e o Canadá.

O grande contributo destas associações para o reaparecimento do têxtil como uma vertente criativa significativa da arte contemporânea, dilatada e atual, foi, sem dúvida, a organização de exposições e os debates e investigações pluridisciplinares.

Conhecendo a importância associativa em qualquer pesquisa que se faça sobre o tema da produção têxtil artística, decidimos apresentar, por ordem alfabética, um breve memorando de algumas das que mais se afirmam, com uma síntese dos tópicos que as caracterizam. Acrescentámos algumas organizações que se revelam importantes ao nível da difusão, assim como alguns centros de investigação em arte têxtil.

A *European Tapestry Forum* (ETF)⁴⁰⁵ foi fundada em 2001 por um grupo de tecelões europeus visando um desenvolvimento contínuo da tapeçaria tecida como meio artístico viável na Europa. Com bastante atividade criativa, e membros de muitos estados europeus, têm um *site* mais de representação do que de divulgação, o que não ajuda a um conhecimento aprofundado da organização através deste meio.

A *European Textile Network* (ETN)⁴⁰⁶, ou *Rede Têxtil Europeia*, foi lançada em 1991, sendo parceiro legal do Conselho da Europa desde 1993. É uma das mais ativas, ousadas e ambiciosas associações têxteis da atualidade. Tem cerca de 500 membros com interesses aparentemente heterogêneos. Agrega artistas plásticos, *designers*, cientistas, especialistas

⁴⁰⁴ KUENZI, André, *op. cit.*

⁴⁰⁵ <https://www.tapestry.dk>

⁴⁰⁶ <https://www.etn-net.org>

têxteis e técnicos de vários ramos profissionais (arquitetos, engenheiros, médicos, físicos, etc.) distribuídos por 50 países, com o fim de alcançarem ações comuns no domínio têxtil. A ETN fornece uma fluente informação sobre o fator têxtil, revelando-lhe um âmbito inesperadamente alargado, estabelecendo-se em diversas áreas, que vão da imediatidade do vestuário corrente e de proteção à engenharia e arquitetura, à medicina, à ciência e a indústrias diversas, focando privilegiadamente a produção artística. Publica um boletim trimestral e é coeditora da revista *Textile Forum Magazine* (*Fórum Têxtil*), além de dinamizar um *website* em que disponibiliza um banco de dados que inclui agenda internacional de acontecimentos correlacionados, divulgando a organização das reuniões periódicas e um sistema de rotas têxteis europeias. Desde os anos noventa as suas atividades têm vindo a alargar-se a diversos países por todo o mundo, interagindo com museus, universidades, academias e associações, fomentando a cooperação entre os diversos organismos e criando projetos dinâmicos próprios ou em parceria. A ETN foi nomeada pelo Conselho da Europa em 1993 como rede operadora para as rotas dos têxteis em interação direta com muitos países europeus. O conceito fundamental destas rotas têxteis europeias é a abertura da cultura têxtil num determinado espaço geográfico, criando rotas reais e rotas imaginárias. Estas rotas de conhecimento destinam-se a diversos grupos e interesses, com consonantes níveis de aprofundamento, e possibilitam o enquadramento de um turismo têxtil e do público em geral, para além de um outro público com outro tipo de interesses, como estudantes, investigadores, cientistas, instituições (v.g. museus), artistas têxteis, *designers* e industriais. Cada rota é composta por cerca de dez a vinte estações e tem um Ponto de Contacto Têxtil (TCP) como efetivo ponto de informação para aqueles que viajam pela rota em tempo real. Na primeira edição do seu boletim, em 1991, a ETN desenvolveu os seus objetivos a partir de um manifesto em que, de certa maneira, se determinaram as delimitações do têxtil, num interessante entendimento alargado e filosófico do mundo, em que o têxtil nos ressurge como agente fundador, já não limitado à narrativa épica dos primeiros mitos da nossa civilização, mas como o testemunho da objetividade assertiva da inovação técnica, científica e artística, conjuntural da atualidade. Reproduzimos na íntegra alguns pontos deste manifesto em (ANEXO 7), que nos surpreendeu pela sua organização e rigor, mas, fundamentalmente, pela ambição e amplitude do projeto que preconiza, o que denota um entendimento sobre a importância do têxtil há vinte e cinco anos semelhante ao atual. Antecedendo a associação ETN e, com objetivos semelhantes, a *Textile Forum Magazine* é por ela coeditada, em suporte de papel e digital, como já se referiu anteriormente.

American Tapestry Alliance (ATA)⁴⁰⁷ tem uma história longa, que remonta à década de 80 do século XX, mas que adquiriu uma dinâmica mais assertiva através dos meios que a *Internet* permitiu, explorando claramente todas essas possibilidades e difundindo muita informação atempadamente, incluindo diversos concursos artísticos, com as datas limite ainda em aberto⁴⁰⁸. Tem como objetivos promover a consciencialização do valor das tapeçarias tecidas e concebidas por artistas plásticos individuais, incentivar e reconhecer as de qualidade superior, incentivar as oportunidades educacionais neste campo, patrocinar exposições, estabelecer uma rede para tecelões de tapeçaria em todo o mundo, educar o público sobre a história e as técnicas envolvidas na sua realização. Na persecução dos seus fins, eminentemente pedagógicos, já realizou dez bienais internacionais de tapeçaria contemporânea, três exposições internacionais de tapeçaria de pequeno formato, exposições temáticas diversas, didáticas e itinerantes, em colaboração com museus e outras instituições, diversos *workshops*, cursos de média e longa duração, conferências, simpósios, congressos, estudos, residências artísticas, investigações e publicações de artigos, filmes e livros.

Archaeological Textiles Newsletter (ATN)⁴⁰⁹ é uma publicação bianual sobre o têxtil em ambiente arqueológico, da pré-história até à idade moderna. Geograficamente, a ATN preocupa-se principalmente com os tecidos da Europa Ocidental e do Japão. O estudo dos têxteis arqueológicos envolve muitas disciplinas, o que requeria um meio unificador que as divulgasse. Surgiu, então, a publicação da ATN, que se iniciou em 1985, para proporcionar um meio de interação, discussão e troca de informações entre os arqueólogos, conservadores, historiadores, historiadores de arte, biólogos, químicos, geólogos e artesãos que têm os têxteis arqueológicos no centro de seus interesses científicos, artísticos e culturais. A ATN tornou-se uma importante publicação científica, com uma combinação única de destaque dos artigos científicos e relatórios, notas, consultas, revisões, recursos, assim como uma agenda de conferências e eventos, atuando como uma ferramenta ativa.

Centre International de Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM)⁴¹⁰ da *Fondation Toms Pauli*, estabelecido em 2000, alguns anos depois da dissolução do CITAM, tem por missão a preservação da memória das *Bienais de Lausana* e do seu legado. Ocupa-se da gestão das coleções que a ela estão associadas. Trabalha igualmente na valorização e preservação dos arquivos científicos que herdou, estabelecendo uma base de dados ilustrados

⁴⁰⁷ <https://www.americantapestryalliance.org>

⁴⁰⁸ Em Portugal, por laxismo ou má-fé, a maior parte da informação sobre concursos é divulgada quase em cima do fecho dos mesmos e, por vezes, já depois de terem fechado, limitando as possibilidades de concorrer aos mesmos, sendo importante ter meios para obter informações em fontes fidedignas.

⁴⁰⁹ <https://www.atnfriends.com/index.htm>

⁴¹⁰ <https://www.toms-pauli.ch>

que compreende todas as obras expostas nas referidas Bienais. Em trinta anos, as *Bienais de Lausana* permitiram ao têxtil afirmar-se como expressão artística autónoma no panorama da arte contemporânea e de ganhar um reconhecimento público. Graças a esta plataforma de trocas, os artistas do mundo inteiro puderam explorar as possibilidades técnicas e expressivas de materiais inusitados e inventar novas técnicas de realização, abandonando o cartão em proveito da autonomia da tecedura, e transformaram a tapeçaria mural clássica numa arte espacial e ambiental. Paralelamente à tradição francesa pôde-se, assim, exprimir um universo de pesquisa no domínio da escultura têxtil. Giselle Eberhard Cotton é a sua atual diretora e conservadora.

Cultura21 – Fieldworks for Sustainability não trata necessariamente de arte têxtil nem se dirige exclusivamente ao têxtil. *Cultura21* é uma rede translocal, transversal e internacional, fundada em abril de 2007. Estrutura em rede, fazendo convergir várias organizações *Cultura21* disseminadas por todo o mundo. Deste modo a plataforma pode oferecer *on* e *offline* inúmeros intercâmbios e aprendizagens mútuas entre seus membros. Na *Web* possibilita debates, um *web-magazine*, um arquivo para a primeira edição da escola de verão ASSIST (International Summer School of Arts and Sciences for Sustainability in Social Transformation, em Gabrovo, Bulgária, em 2010), uma plataforma *wiki*, e uma seleção de notícias de todo o mundo no *blog* do *site* atual, bem como as informações diretas sobre a *Cultura21*. Apoia, divulga e participa na organização de eventos internacionais, muitas vezes em colaboração com outras organizações e redes, como na *Bienal de Veneza* em 2007, na Academia Central de Belas-Artes de Pequim, em 2008 (com a Fundação Ásia Europa), juntamente com a *Conferência do Clima da ONU* em Copenhaga, em 2009 (*Conferência Cultura/Futuros*). Tem uma coordenação internacional repartida entre Sacha Kagan e Rana Öztürk (Luneburgo e Berlim, respetivamente), Oleg Koefoed e Kajsa Paludan (Copenhaga), Hans Dieleman (Cidade do México), Francesca Cozzolino e David Knaute (Paris e Bujumbura no Burundi, respetivamente). Apesar do fator sustentabilidade na arte e na cultura ser o objetivo desta plataforma, ainda apresenta alguns sintomas de posições “ecomoralistas”, no entanto, é uma plataforma muito útil, até pela sua diversificação do sentido de sustentabilidade, e apresenta informação sobre abertura de participações em projetos, exposições, atividades. As suas plataformas são redigidas em inglês, alemão, francês, espanhol e espranto.

*Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research*⁴¹¹ é um centro de

⁴¹¹ <https://www.ctr.hum.ku.dk>

estudos da Universidade de Copenhaga. Desde 2008 que inclui todas as informações científicas do *Centre for Textile Research de Copenhaga* (CTR). Este centro organiza a sua investigação de forma temática por um determinado período de tempo, fazendo convergir a equipa e todos os investigadores participantes nesse mesmo tema, promovendo uma interdisciplinaridade peculiar, com partilha de dados, tornando-a mais produtiva, menos redundante e com poucas perdas de energia e de ruídos, garantindo aprofundamentos comparativos realizados em diversas perspetivas. O CTR definiu que de 2005 a 2015 todos os seus projetos serão centrados na história do têxtil, envolvendo diversos pares científicos, universidades, museus e escolas de arte e *design*. O CTR organiza seminários, conferências e cursos em história do têxtil para todos os níveis académicos. Tem em curso projetos de investigação de doutoramento, de onde destacamos *Textile Economies in the Mediterranean Area* (TEMA), pesquisa aberta, que nos proporcionou informação documental útil para a investigação em curso.

*Early Textiles Studies Group*⁴¹² é um grupo constituído por investigadores da área têxtil, mais precisamente no âmbito da arqueologia e dos têxteis antigos até 1600 d.C. que começou a reunir-se em 1981. O seu principal objetivo é a preservação do acervo têxtil mundial através da investigação científica aprofundada, em campo e em laboratório, que contribua para um conhecimento mais alargado deste domínio e uma valorização patrimonial consciente. Organiza conferências bianuais temáticas (em 2010 o tema foi *A Cor*), cuja metodologia interdisciplinar, a troca de conhecimentos, a discussão conjunta e a abertura à participação, atraem investigadores de diversas áreas de todo o mundo.

MCLGlobal, fundada em 2004 como *Mowbray Communications Ltd*, tem grande uma experiência de 20 anos de publicação em papel e *on-line*. Reúne especialistas em diversas áreas, difundindo em profundidade análises, notícias, comentários. As notícias incidem em diferentes áreas da produção têxtil, como a industrial, com todos os seus complexos mecanismos legais, ecológicos, éticos, profissionais e tecnológicos por todo o mundo. Edita uma revista em papel, *Ecotextile*, arquivo de todos os assuntos tratados ao longo desse período. Tem uma *newsletter*, a *Ecotextile News*, que é uma ótima referência para notícias, comentários e análises sobre o mundo dos têxteis e vestuário sustentáveis. As notícias têm pertinência, atualidade e pedagogia. É editora de livros com trabalhos de ponta sobre questões que a sustentabilidade coloca. Embora também se foque no âmbito artístico não o tem como prioritário.

⁴¹² <https://www.earlytextilesstudygroup.org>

Medieval Dress and Textile Society (MEDATS)⁴¹³ foi fundada em 1991 com o fim de promover um fórum sobre o traje e o têxtil europeus, seculares e sagrados, situados na Europa Ocidental entre o fim do Império Romano e 1600 d.C. Os seus membros são na maioria historiadores do têxtil e do traje, da economia, da sociedade e da arte, arqueólogos, conservadores, tintureiros e tecelões, figurinistas, curadores de museus e encenadores interessados na criação de réplicas históricas. Promove encontros internacionais temáticos.⁴¹⁴

Studio Art Quilt Associates (SAQA)⁴¹⁵ é uma associação sem fins lucrativos cujo propósito é a promoção do *quilt* através da educação, estudo, exposições, desenvolvimento profissional e investigação. Esta associação de artistas ligados ao *quilt*, promotora de exposições, formação e ensino na área do têxtil, tem sede nos EUA e implanta-se nas Américas e países anglófonos. Apresenta-se através de um *website* com muita informação: portefólios de artistas-membros, base de dados, calendário de eventos, e calendarização de *workshops*, conferências e exposições. Cede, ainda, informações sobre todos os programas académicos em *Fiber Art* em várias universidades⁴¹⁶. Em 1976, dois professores da universidade do Kansas, nos EUA, para responderem à progressiva procura de formação académica na área artística do têxtil, iniciaram o processo realizando uma conferência onde a participação excedeu a expectativa. Este êxito foi o princípio e motor do primeiro curso na área do têxtil artístico, uma oferta formativa que rapidamente se estendeu a muitas outras universidades noutros estados americanos.

Surface Design Association (SDA)⁴¹⁷, atualmente com mais de 3800 membros, é fruto do movimento gerado por estes novos intérpretes, uma comunidade internacional envolvida na exploração criativa da área dos têxteis. Os seus objetivos são promover a conscientização e a valorização das artes têxteis, através do apoio aos membros na publicação e na realização de exposições e conferências. Esta associação incute a criatividade, incentiva a inovação e advoga a excelência. A SDA refere-se a qualquer processo que dá estrutura, padrão e cor à fibra ou ao tecido. Estão, por isso incluídos áreas como a fiação, feltragem, fabricação de papel, tecelagem, atamento e nó, rede, *looping*, tingimento, pintura, costura, corte, impressão. Publica um jornal, *SDA Journal*, e um *website* interativo onde oferece a calendarização da programação internacional de eventos de arte têxtil (exposições internacionais, *workshops*,

⁴¹³ <https://www.medats.org.uk>

⁴¹⁴ O encontro seguinte foi em Londres no outono de 2012, sob o tema *Para o corpo: roupas íntimas, lençóis e fibras vegetais*.

⁴¹⁵ <https://www.saqa.com>

⁴¹⁶ “*Fiber Art Degree Programs: Programs are listed geographically by state, and country: Arizona Californi, ColoradoConnecticut Georgia Hawaii Illinois Indiana Iowa Kansas Kentucky Maine, Maryland Massachusetts Michigan Minnesota Missouri, Montana, Nebraska, New Jersey, New York North Carolina Ohio Oregon Pennsylvania Rhode Island Tennessee Texas Virginia Washington Wisconsin*”, e, ainda, fora dos EUA, como na “*Australia, Canada, Japan, New Zealand, Norway, United Kingdom*.” <https://www.saqa.com>

⁴¹⁷ <https://www surfacedesign.org>

conferências), embora a maioria esteja localizada nos E. U. A. e Canadá.

*TEXTILE ART*⁴¹⁸ é uma revista trimestral que surge no seguimento da revista *DRI A DI*, de 1976, ambas fundadas pelo *Groupe Tapisserie*. Depois do verão de 1985, continuaram com outra revista mais direcionada para as dinâmicas ligadas à ecologia das indústrias têxteis, a *Textile Art Industries*. Pelas mudanças de título, o público e os colaboradores mostraram a mesma evolução, indo da tapeçaria à indústria têxtil, passando pela criação têxtil contemporânea.

*Textile Education And Research In Europe (TEXERE)*⁴¹⁹ é uma associação de educadores, professores, mentores e artistas plásticos internacionais com diversos interesses e já referida por nós a propósito da realização de um encontro em Lisboa em 2002⁴²⁰, o seu primeiro em Portugal. Visa a recolha e a troca de informações e conhecimentos no campo da educação têxtil a uma escala mundial. A prossecução deste fim envolve a obtenção de informações sobre as didáticas e pedagogias, métodos e tecnologias, estéticas e conteúdos do ensino do têxtil em todos os setores da educação mundial para promover o ensino dos têxteis em todos os níveis de ensino. Neste sentido também estão interessados em promover oportunidades de exposição aos membros, assim como aos estudantes; estabelecer um fórum de debate que reflita a importância do têxtil como fenómeno vital em educação, cultura e sociedade; recolher, promover e divulgar informações sobre currículo e formação de professores; e, finalmente, incentivar o ensino têxtil a adultos e promover a implementação de oficinas organizadas por artistas têxteis. Um grupo de participantes num encontro ocorrido em 1990 na Alemanha, em Kehl, voltou a reuniu-se no ano seguinte em Gotemburgo, na Suécia, para discutir a formação de uma nova Associação Europeia de Professores de têxteis. Durante a conferência de 1992, em Helsínquia, decidiram adotar o nome TEXERE que significa Têxtil Educação e Pesquisa na Europa. Desde então, realizam uma conferência ou reunião geral anual. Os estatutos da associação TEXERE foram aprovados na Reunião Anual Geral, durante a conferência em Colónia, em 1998. Todos os anos estas conferências são realizadas em diferentes países para garantir um trabalho de campo mais eficiente, com exposições e visitas a escolas, academias e faculdades onde se ministra a disciplina dos têxteis, tendo a de 2002 sido efetuada em Lisboa. Durante estes vinte e dois anos de existência estabeleceram trocas e conhecimentos através deste processo em onze países e dezanove cidades/regiões. Na Assembleia Geral Anual da TEXERE de 2007 (15 de setembro) os respetivos membros

⁴¹⁸ <https://www.textile-art-revue.fr/>

⁴¹⁹ <https://www.texere.u-net.dk>

⁴²⁰ Referimo-nos a este encontro na pp 140 e 141.

votaram por unanimidade a sua integração no *Grupo de Trabalho Educação Têxteis da ETN*, tendo a associação existente sido dissolvida, passando a fazer parte de uma organização mundial, inserida numa rede com uma maior amplitude de contactos e intercâmbios.

Textile Futures Research Centre (TFRC) é um dos oito Centros de investigação da Universidade de Artes de Londres, juntando investigadores das faculdades Central Saint Martins e da Chelsea College of Arts. Partindo da experimentação criativa, o TFRC desenvolve pesquisas relacionadas com materiais e tecidos tendo por objetivo a perspetivação de um futuro mais sustentável. Nos diversos projetos explora-se futuros materiais, ciência e tecnologia, estratégias mais sustentáveis, do bem-estar e da inovação social, a um nível local, nacional e internacional, em investigação fundamental e aplicada. Atuam na sociedade como consultores para marcas e fabricantes, ajudando-os a desenvolver e implementar estratégias para projetos sustentáveis.

*Textile Society of América*⁴²¹ providencia um fórum mundial para trocas e divulgação de informação sobre têxteis, sob diversas perspetivas – artística, cultural, económica, histórica, política, social e técnica. Tem no seu *website* uma agenda pormenorizada das exposições têxteis a realizar nos E. U. A. Promove simpósios bienais temáticos – em 2008 o tema foi *Textiles as a Cultural Expression*; em 2010 trabalhou-se em torno do *Textiles and Settlement: From Plains Space to Cyber Space*; no simpósio de 2012, sob o tema *Textiles and Politics*, exploraram-se as formas políticas que influenciam a estética, a produção, as matérias e os usos dos objetos têxteis; e no de 2014, submetido ao tema *New Directions: Examining the Past, Creating the Future*, fez-se um ponto de reflexão sobre o passado para a criação de futuros. Contou com as exposições de diversos museus e com as pesquisas e investigações dos laboratórios Smithsonian Institution e da vanguarda artística da Torpedo Factory.

The Textile Museum, juntamente com o George Washington University Museum desde 2011, têm um seu *site* muito ativo e com ampla divulgação das suas ações.⁴²²

Translocal Institute of Contemporary Art, fundado por Maja e Reuben Fowkes, como já se referiu, é um centro de investigação transnacional de arte e ecologia do leste europeu, com sede em Budapeste, que opera transdisciplinarmente com a história da arte, a arte contemporânea e o pensamento ecológico. Promove debates internacionais, edita investigações, compilações de casos e projetos artísticos sustentáveis. No seu *site* publica sínteses das suas ações, com margem de tempo que possibilita eventuais participações e

⁴²¹ <https://www.textilesociety.org>

⁴²² Pode consultar-se na Web no seguinte endereço: <http://www.museum.gwu.edu/>

inscrições. Pode aceder-se à livraria do Instituto Translocal através do seu *site* na *Internet*⁴²³. Tem diversas parcerias como, por exemplo, com a Green Art Lab Alliance (GALA), e apoios europeus como o do Programa Cultura da União Europeia.

World Textile Art Organization (WTA)⁴²⁴ tem como objetivo principal proporcionar a igualdade de oportunidade através da arte têxtil para pessoas incapacitadas. Realizou bienais nos anos de: 2000 – EUA; 2002 – EUA; 2004 – Venezuela; 2006 – Costa Rica; 2008 – Argentina; 2011 – México. Em 2013 realizou no Uruguai o projeto inclusivo *Tramando Redes*.

TextileArts.net é uma plataforma na *Web* centrada na prática e estudo do têxtil como forma de arte, fornecendo um guia de conexões através de *links* para inúmeros recursos credíveis sobre a arte têxtil. Tem relevância para artistas têxteis, estudantes, investigadores e historiadores, acabando por se formarem grupos de discussão, fóruns, listas de endereços de *sites* e de *email*, informações - análises de produtos, resenhas de livros, artigos sobre técnica e design, assim como uma galeria online. Tem como objetivo a construção de um espaço virtual para a arte têxtil, um lugar onde as pessoas se podem encontrar, partilhar e aprender, encontrar recursos e conhecimentos e mostrar seu trabalho.

⁴²³ Pode consultar-se na *Web* no seguinte endereço: <http://www.translocal.org/bookshop.html>

⁴²⁴ <https://www.wta-online.org>

III CAPÍTULO

TRANSVERSALIDADE ENTRE SUSTENTABILIDADE E ARTE TÊXTIL CONTEMPORÂNEA

1. Têxtil doméstico – do conforto do ninho à guerrilha urbana

O fazer e o desfazer da obra de Penélope seria mais imediato se a obra que realizava fosse feita com agulhas em vez de ser tecida, mas disto não temos notícia. Sabe-se, sim, que o entrelaçamento de fios com agulha já era praticado no antigo Egito, de acordo com a investigação da arqueologia sobre o vestuário de malha na Dinamarca no período entre 1500-1800, levada a cabo no Centro de Investigação Têxtil da Universidade de Copenhaga, o que permite perceber a importância e a dinâmica da sua circulação e difusão em toda a região europeia (fig. 83).⁴²⁵

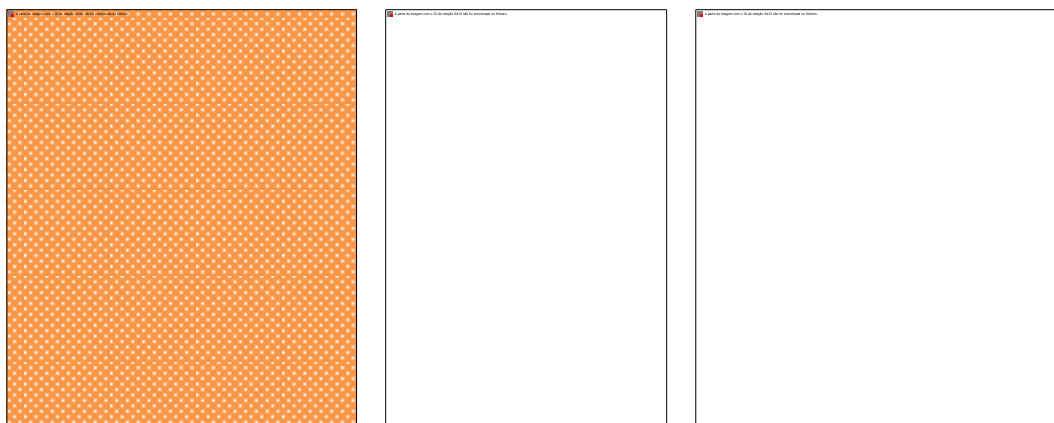


Fig. 83 Mestre de Minden (1340-1414), *Retábulo de altar de S. Bartolomeu*, Buxtehude, c. 1390. Pormenor mostrando a Virgem Maria, *tricot*, tríptico, têmpera sobre madeira de carvalho⁴²⁶. Cartaz da Cruz Vermelha, 1914-1918. American Lithographic Co., Library of Congress, Nova Iorque⁴²⁷. Autor incerto (cópia de um desenho original de Leonardo Da Vinci), Padrão de nós, c. 1490-1500. Gravura sobre papel, 26,4 x 19,8 cm⁴²⁸.

⁴²⁵ Este estudo, intitulado *Creative Communities: knitting in Europe 1500-1800* e coordenado pelo Dr. Maj Ringgaard, que decorreu entre janeiro de 2010 e dezembro de 2011, está centralizado no Centre for Textile Research da Danish National Research Foundation (Universidade de Copenhaga) na Dinamarca. Trata-se de material para um estudo comparativo noutros lugares da Europa o que envolve trabalho de campo em Colónia, Colmar, Londres, Escócia, Madrid, Islândia e Dresden. Mais informações em: https://www.ctr.hum.ku.dk/other_research_projects/earlymodern/postdocproject/knitting/ (consultado em fevereiro de 2015).

⁴²⁶ Mestre Bertram (c.1345-c.1415), também referenciado como Mestre de Minden, pintor germânico que trabalhou em Hamburgo no período do gótico internacional. <https://www.collections.vam.ac.uk/item/O89176/altarpiece-with-45-scenes-of-altarpiece-master-bertram/> Imagem do domínio público europeu, Hamburger Kunsthalle, recolhida em: <https://de.wikipedia.org/wiki/Stricken> (consultado em fevereiro de 2015).

⁴²⁷ Imagem recolhida em: *loc. cit.*

⁴²⁸ O desenho original desta gravura é atribuído a Leonardo Da Vinci (1452-1519). No entrançado de fios e nós, a sua geometria coloca questões cognitivas e filosóficas estudadas desde a Antiguidade. Leonardo Da Vinci realizou desenhos sobre o comportamento espacial da linha enquanto “nó”, existindo diversas gravuras que indiciam a possibilidade de serem exercícios académicos, relacionados com uma eventual academia em Milão, no séc. XV, ligada ao círculo intelectual de Leonardo. Albrecht Dürer (1471-1528) também realizou exercício semelhante, datado de 1507. BAMBACH, Carmen, “Leonardo, Tagliente, and Dürer: ‘La scienza del far di groppi’”, *Achademia Leonardi Vinci*, vol. 4, Londres, Crosby Press, 1991, pp.72-98; PEDERSON, Jill, *Henrico Boscano’s Isola Beata: New Evidence for the Academia Leonardi Vinci in Renaissance Milan*, Washington, D.C., Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, 2015. Pode ser consultado em PDF em:

Realizar peças em malha de fio é uma técnica que necessita de poucos meios e instrumentos, mais “portátil” do que qualquer outra, que se adapta bem ao ritmo da vida atual, talvez por isso hoje continue, naturalmente, a ser uma atividade recorrente em todo o planeta, não só como atividade individual doméstica, mas, contrariando as tendências das sociedades ditas desenvolvidas, como fenómeno agregador, com a progressiva constituição de grupos heterogéneos em seu torno, que se reúnem informalmente para a praticar, falar, conviver e combater o isolamento, integrando indivíduos do ambos os sexos, com predominância feminina.

É a partir desta dinâmica que surge um fenómeno, caracterizado na última década, originalmente com objetivos mais sociais do que artísticos, que neste momento contaminou todos os continentes.

Um grito mudo e fofo, colorido, por vezes irónico, individual ou coletivo, transparece das intervenções urbanas destes grupos autoproclamados *Yarn Bombing*⁴²⁹. Maioritariamente compostos por mulheres de todas as idades e estratos, por vezes liderados por autores com formação académica sólida, outras intervindo mais espontânea e ingenuamente, mas com o mesmo perfil e objetivos de atuação: “bombardear” a cidade, a sociedade, o mundo, até os transformarem em cor, ludismo e afetos. “Bombardear” através do fio, da renda, do *crochet*, exaustiva e compulsivamente, sonhando transformar mentalidades materialistas e individualistas em conexões criativas de seres.

Estes grupos, organizados global ou territorialmente, disseminados por todas as cidades desenvolvidas, agem em paralelo ou substituem-se aos *graffiters*, construindo um léxico através dos fios de lã tricotados. “Vestem” com malha de fios coloridos mobiliário urbano (figs. 85 e 87), como postes, vedações, bancos de jardim, prédios, pontes, ou elementos naturais, como os troncos das árvores, pedras.

Podem ser mais assertivos em relação a uma crítica social ou política – como quando os seus objetos/suporte são tanques de guerra (fig. 91) –, mais ambientalistas – quando os

https://www.academia.edu/9638936/Henrico_Boscanos_Isola_beata_new_evidence_for_the_Academia_Leonardi_Vinci_in_Renaissance_Milan+&cd=5&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt

⁴²⁹ Este movimento é muito diversificado no que respeita aos membros que compõem os seus diversos grupos, embora os haja heterogéneos, que tanto podem ser compostos por senhoras idosas que desenvolvem ações de rua, como o programa de animação do bairro onde vivem, como por jovens assumidamente contestatárias, ligadas a movimentos ecológicos e de não-violência, veganos ou de *slow-culture*. A denominação da atitude interventiva é semelhante na maioria destas situações, não saindo dos parâmetros de uma atitude contestatária (exceto, quando são situações circunscritas a um artesanato doméstico, como as encontramos em grupos que não se revêm neste tipo de registo, como o grupo *As Cenouras*, em Lisboa, cujos membros saem para o exterior da “casa” – sempre da mesma forma e nos mesmos espaços – apenas para convívio e combate ao isolamento, troca de experiências, saberes e histórias). Assim, nos primeiros temos denominações como as de *Yarn bombing*, *bombing yarn*, *yarn storming*, *guerrilla knitting*, *urban knitting* ou *graffiti knitting*, todas com alusões a ações mais ou menos subversivas e pacifistas. Acrescentamos ainda o facto de que o termo “yarn” ser por vezes utilizado em inglês significando “anedota”. [...] “Estes termos ainda sofrem alterações, surgindo o termo ‘yarn’ para anedotas, entendido como um episódio fragmentário, enquanto ‘tale’ passa a representar uma anedota aumentada ou um conto popular.”] MASCARENHAS, Helena Isabel Caracol, *Augusto de Santa-Rita e a criação literária para a infância*, Évora, tese de mestrado, Criações Literárias Contemporâneas, Departamento de Línguas e Literaturas, Universidade de Évora, não editado, 2010, p. 11.

suportes são automóveis ou bicicletas, ou sinalizações de radioatividade –, ou podem revestir-se de humor – quando inusitadamente “vestem” ou intervêm humoristicamente na sinalização de trânsito ou nas estátuas/monumento.

Outra característica destes grupos é a de as suas obras aparecerem sem que se saiba muito bem quando, como, ou quem são os seus autores, e mesmo quando estes assumem a sua existência, a autoria é anónima⁴³⁰. Portanto, a metodologia a aplicar nesta parte específica da investigação requer algum pragmatismo porque a aproximação ao fenómeno do *Yarn Bombing*, para um estudo consequente e sem preconceitos, tem de ser feita através de trabalho de campo, da observação de casos reais, com algum envolvimento nos grupos e contactando diretamente com membros, objetivo frequentemente apenas alcançado através dos meios eletrónicos de pesquisa na *Internet* – o meio privilegiado de comunicação destes grupos –, sendo melhor aceite uma abordagem como autor do que pelo ponto de vista do investigador, porque estes movimentos fazem alguma resistência a uma análise, principalmente para que não haja quebra de anonimato. Quando nos socorremos deste processo, todas as análises, afirmações e conclusões, surgem sem bibliografia de referência, sendo da nossa responsabilidade.

Depois de este fenómeno penetrar e se implantar nas comunidades, e quando os *modus faciendi* da criação artística mundial que lhe sucedem o absorvem e o tratam, é que começam a existir estudos críticos gerais mais aprofundados, monografias, análises estéticas, sociológicas e políticas. Mas nestas abordagens, o fenómeno *Yarn Bombing* já foi ultrapassado, embora esteja na sua génese, não sendo abordado na sua verdadeira e original dimensão.

Ao descurá-lo numa primeira fase, mais espontânea, onde as formas e as atitudes se revelam mais ingénuas, portanto mais transparentes, haverá uma lacuna que vai limitar o entendimento das obras posteriores de artistas plásticos que vão surgir e desenvolver-se em horizontes mais afastados deste mesmo território, em formas híbridas já distantes, ou assumindo claramente a sua génese direta.

Curiosamente, embora a maioria dos autores já integrados assumidamente numa rede da arte atual não se manifeste, ou “ignore” mesmo, a atitude do *Yarn Bombing*, do ponto de vista contrário, os *yarn bombers* celebram pontes para muitos dos autores que entendem terem vindo beber à sua fonte, como se pode perceber num *site* da comunidade, o *Street Art Color*,

⁴³⁰ No decorrer desta investigação, verificámos que neste meio é muito difícil saber o verdadeiro nome e a nacionalidade dos autores, principalmente quando se trata de nomes de substituição, assim como as data de nascimento, referências básicas para nomear ou catalogar qualquer autor.

em que um dos *links* remete para Joana Vasconcelos, considerando-a um deles. É frequente o estabelecimento destes *links* ser muitas vezes direcionado a motores de busca e não aos *sites* oficiais desses autores, o que estabelece laços ainda mais perentórios.⁴³¹

Muito para além do encanto feérico das situações em si, porque muitas destas intervenções de base são concebidas como se de reinos de fantasia se tratasse, trazem para a cidade um estranho e peculiar sentimento de alerta e inquietude, como se fosse aquela advertência esquecida que a mãe faz ao filho antes de este sair de casa.⁴³²

Este tipo de atitudes coletivas, muito mais do que compulsivas, paliativas ou diletantes, são um meio de união e traduzem o tal grito mudo ou silencioso, de que falámos atrás, procedente de uma espécie de nova cidadania mais interventiva, dentro das perspetivas dos movimentos pacifistas, bem expresso nas publicações escritas *on-line* por estes grupos, que aí encontram a autonomia de chamar a atenção dos seus concidadãos sobre o caminho por onde as urbes se desenvolvem, pouco sustentável e pouco amigo da vida humana e da natureza.

Em 2012, foi dedicado o dia 11 de junho como o dia internacional do *Yarn Bombing*, pela ativista canadense Joann Matvichuk (1932-2014), quando tricoteiras entraram em consonância para “bombardear com fios” mundialmente e no mesmo dia. Ajustando a data para que caísse no segundo sábado de junho, Matvichuk instituiu para o ano de 2013, o dia 9 de junho como o dia da comunidade *World Wide Knit in Public Day*, celebrando em público por todo o mundo as tricoteiras, as crocheteiras e as artes têxteis, e talvez também o Mito, embora nunca o tivéssemos encontrado, claramente referido, em nenhum documento consultado.

As intervenções de arte pública urbana que encontramos espalhadas pelas cidades são iniciativas de grupos predominantemente anónimos, por vezes dinamizadas por artistas plásticos, mas sempre informados e influenciados por movimentos mais abrangentes de múltiplos protagonistas e de foro internacional. Quando se encontra alguma referência a objetivos ideológicos e estéticos, por parte de qualquer elemento de um grupo, é sempre difusa e utópica (figs. 85 ou 87), acabando por ser notória a identificação com os movimentos *graffiters*, numa versão mais *soft* e feminina.

Quando analisados globalmente e com um afastamento descomprometido, os grupos *Yarn Bombing* podem, de facto, ser entendidos como movimentos “tribais” urbanos que tendem para a concretização e a promoção de mudanças nos paradigmas mentais e cívicos da

⁴³¹ E isto é natural que aconteça porque o *Yarn Bombing*, não aceitando o conceito de autoria, entende o nome do autor apenas como uma *tag*, uma referência que simplesmente vai chamar um motor de busca, recusando qualquer protagonismo individual, ocultando, por isso, qualquer encaminhamento protagonizado como o de um *site* oficial.

⁴³² Referimo-nos aqui a uma memória simbólica gravada na infância de todas as gerações (cada uma tem as suas referências e arquétipos) através das histórias infantis. CALVINO, Italo, *Sobre o Conto de Fadas*, Lisboa, Teorema 1999.

vivência dessa urbanidade, tanto ao nível da criação de sinergias grupais – para vencerem os isolamentos a que na sociedade atual se está submetido –, como enunciando posturas menos formais e mais criativas nas atitudes quotidianas, procurando vivências mais festivas e naturais dos espaços urbanos, propiciando a surpresa estética e espaços de humor em locais ou situações onde seriam improváveis, e considerando o registo das “utopias” individuais um dos aspetos prioritários da cidadania.

Em determinadas situações, pode percecionar-se alguma simplicidade profilática neste tipo de atitudes, principalmente naquelas que se desenvolvem no bairro, com comunidades locais, e cujos objetivos se resumem à confraternização e ao “alindamento” do seu ambiente envolvente. Mas, de bairro a bairro, um crescendo de assertividade conquista comunidades maiores e outras causas e cidades, abrangendo todos os continentes em menos de dez anos. Esta rápida disseminação deve-se à difusão informativa e capacidade organizativa proporcionada pela *Internet* através de *sites* e *blogs* e, nos últimos anos, pelas redes sociais.

A própria denominação, *Yarn Bombing*, que se pode traduzir como *Bombardeio do Fio*, é sugestiva da vontade de desenvolver ações de guerrilha provocatória, irónica e grupal, naturalmente contra a mentalidade vigente, “cinzenta”, estéril e pouco afetuosa.

Em território nacional encontrámos pessoas que se agrupam para fazerem objetos de uso doméstico – para o próprio, para oferecer ou vender e doar –, mas não grupos endógenos com outro tipo de pretensões, de carácter puramente interventivo e artístico. Nas Caldas da Rainha constituiu-se um grupo, já em 2013, que se intitulou *Gang da Malha*⁴³³. Reúnem-se em casa de uns e de outros, em jardins públicos ou centros de atividades municipais, ou mesmo nas zonas de lazer dos centros comerciais, como acontece com um outro grupo, *As Cenouras*, que se encontram um dia por semana no Centro Comercial Acqua Roma, na Avenida de Roma⁴³⁴, em plena cidade de Lisboa. Em ambas as situações as pessoas juntam-se para vencerem isolamentos, para trocarem ensinamentos técnicos, para conversarem – “contarem histórias”. E aqui somos confrontados em plena atualidade, numa sociedade do livro impresso e da comunicação virtual, aparentemente sem grandes manifestações míticas ou simbólicas, com o carácter grupal e narrativo que a atividade têxtil sempre demonstrou catalisar, constatando-se a permanência do mito, numa organização semelhante àquela com que se tem vindo a configurar desde os tempos primordiais.

Como por todo o mundo, em Portugal estes grupos também se organizam através das

⁴³³ No *Facebook* intitulam-se *Movimento Yarn Bombing de Portugal*.

⁴³⁴ Aos sábados, no C. C. Acqua Roma, durante os anos de 2013 e 2014, seguimos a rotina de um grupo autodenominado *As Cenouras* que se reúne na zona da restauração para fazer malha, lanchar e, fundamentalmente, falar – contar histórias. Tricotam para si e trocam saberes, sem revelarem intuítos intervencionistas ou artísticos. Dos grupos que observámos é aquele cujo nome e atividade mais se afasta das referências do *Yarn Bombing*.

redes sociais para “malhar”⁴³⁵ e, embora não sendo muitos, conseguem já criar uma rede que se estende de norte a sul do país. Ainda é cedo para perceber a capacidade interventiva destes grupos na sociedade portuguesa, mas situam-se sob influência desta movimentação mundial de refundação de atitudes criativas para criação de laços de proximidade e cidadania, através da realização de malhas têxteis pelo entrelaçado do fio com agulhas. Esta atitude é paralela à tendência do retorno a meios de vida mais simples e está ligada aos processos naturais e às tecnologias leves, anteriores à industrialização, como uma terapia coletiva contra o *stress*, uma *Slow Culture*⁴³⁶, conceito mais alargado, mas onde a integração destas atitudes nos parece coerente, como já vêm sendo referenciadas internacionalmente. Como a *Slow Art*, a *slow revolution* inspira e dinamiza todos os domínios sociais e individuais. A causa dos *yarn bombing* inscreve-se numa esfera alargada deste movimento, muito com base na capacidade reabilitadora e tranquilizante.

2. Do têxtil urbano à progressiva autonomização artística

É relevante toda a dinâmica *on-line* destes grupos que, através de vários *sites* próprios ou das redes sociais, dão notícias das atividades intervencionistas urbanas em vários países e cidades, como o *Street Color*, o *Dance With Wool*, o *Urban Knitting Zaragoza* ou o *Knit The City*⁴³⁷. Este último, um grupo londrino, redefiniu-se como *yarnstorming*, o que denota uma postura tendencialmente menos guerrilheira, porque uma tempestade será mais natural do que

⁴³⁵ “Malhar” será em português, nesta nova linguagem, “fazer malha com agulhas”.

⁴³⁶ Ver mais em: <http://www.slowmovement.com>. The World Institute of Slowness, fundado em 1999: <http://www.theworldinstituteofslowness.com/>; Sobre a *Slow Culture* ou *Slow Movement*: <https://www.theworldinstituteofslowness.com/>; *Slow Art Movement*: <https://www.slowart.com/slow/bio.htm>. O que gerou o movimento *Slow Culture* foi a reação enérgica à abertura de um restaurante de *fast food* em Roma, no ano de 1986, tendo sido Carlo Petrini o seu principal ativista e dinamizador. A consciência clara da possibilidade de haver outro tipo de atitude para enfrentar o mundo frenético e concorrencial atual gerou um movimento mais alargado que extravasou para todos os âmbitos da vida quotidiana das sociedades desenvolvidas, tornando-se um género de filosofia, por vezes organizada coletivamente, mas muito mais intuitiva, integrando diversas utopias consentâneas. Atualmente desenvolvem-se iniciativas para promover esta atitude em diversos campos, designando-se cada um com o termo “slow”, que lhe antecede o âmbito: *slow cities*, *slow living* ou *slow art*. Carl Honoré (1967), o seu principal teórico, escreveu duas obras de referência do movimento: em 2004, *In Praise of Slow: How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed*, e, em 2008, *Under Pressure: Rescuing Our Children from the Culture of Hyper-Parenting*. <https://www.carlhonore.com> (consultado em agosto de 2014). HONORÉ, Carl, *In Praise of Slow: How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed*, Canadá, Knopf, 2004; *Under Pressure: Rescuing Our Children from the Culture of Hyper-Parenting*, Canadá, Knopf, 2008.

⁴³⁷ <https://www.streetcolor.wordpress.com>, é um *site* organizado por uma autora, com uma estratégia definida, com objetivos claros e informação suficientemente atualizada para uma breve perspectiva do movimento de um ponto de vista individual, assume ter as “suas aprendizas” – que nomeia *The Russians*; o <https://www.knitthecity.whodunnit.com/>, *site* oficial de um dos primeiros grupos organizados em Londres (2009) e que tem um trabalho interventivo estruturado, semântica e culturalmente, refletindo, nomeadamente, abertura à institucionalização da obra em algumas situações interventivas, como no *workshop* na Tate Britain em 2012, e é, por vezes, comissariado para produzir instalações; e, ainda, <https://www.danceswithwool.wordpress.com/page/9/> (consultados em agosto de 2013 e agosto de 2014). Um *blog* da Galiza registado em Portugal, com uma dinâmica com interesse: <https://www.yarnbombingcoru.blogspot.pt>; também o *site* da *Street Art Utopia*, mais dedicado ao *graffiti*, tem uma parte dedicada ao *Yarnbombing*: <https://www.streetartutopia.com/?p=3554> (consultado em agosto de 2014). Para ter uma panorâmica mais global, aceder, por exemplo, à rede social *Pinterest* e consultar as diversas entradas individuais de autores, que se situam numa curva de interesses e motivações muito variadas: <https://www.pinterest.com/pin/263953228133359537/> (consultado em agosto de 2014); KNITSHADE, *Deadly, Knit the City: A Whodunnit Set in London*, Londres, Summersdale, 2011.

um bombardeio, e também porque o termo orienta-nos para *brainstorming*, situação menos clandestina, mais integrada e com um sentido de fecundidade associada, como o prova o *workshop* livre realizado no âmbito da Tate Loud, *Half Sick of Stitching* (fig. 84), o que é comprovado pelo próprio grupo: “Join Knit the City for our latest ‘Permission to Yarnstorm’ installation ‘Half Sick of Stitching’ at Tate Britain. For one day only we join the Punchdrunk.”⁴³⁸, tendo a possibilidade de expor, por um dia, a 22 de setembro de 2012, o resultado da ação “dentro de portas”, juntamente com as obras “homologadas” como arte.



Fig. 84 Knit The City, *Half Sick of Stitching*, 12 de setembro de 2012. Intervenção na Tate Britain, Londres⁴³⁹.



Fig. 85 Três intervenções com ligação a museus: *Plarchie the Squid*, 2011. Museu de História Natural de Londres⁴⁴⁰. *Color Street*, 2010. MoMA, Nova Iorque⁴⁴¹. Intervenção na fachada do Craft and Folk Art Museum de Los Angeles, *yarnbombed* pelos *Yarnbombing Los Angeles (YBLA)*, junho de 2013⁴⁴². Duas imagens que caracterizam o movimento *Yarn Bombing* como atitude⁴⁴³.

É evidente que esta penetração no espaço “sacralizado” do museu, e “instalar” aí *yarnstorming*, teve de ser estruturada mediante um projeto, com princípios e objetivos definidos, de modo a obter algum consentimento da instituição, neste caso da Tate Britain de Londres. Os objetos, “piratas” realizados em fio de *crochet*, tiveram como fonte de debate e

⁴³⁸ Texto recolhido em: http://knitthecity.com/2012/09/21/ng-at-tate-loud/?amp%3Butm_medium=rss&%3Butm_campaign=ng-at-tate-loud (consultado em agosto de 2014).

⁴³⁹ Imagens retiradas de: <https://www.knitthecity.com/2012/10/09/half-sick-of-stitching/> (consultado em agosto de 2014).

⁴⁴⁰ Imagens retiradas de: *loc. cit.* (consultado em junho de 2015).

⁴⁴¹ Imagens retiradas de: *loc. cit.* (consultado em agosto de 2014).

⁴⁴² Imagem recolhida em: <https://www.dwellondesign.com/blog/yarn-bombing-los-angeles-creates-temporary-residence-dwell-design> (consultado em junho de 2015).

⁴⁴³ Cartaz e tatuagem temporária (“Everyone who stops by our installation at Dwell on Design can grab a temporary tattoo while supplies last!”) do YBLA, incluídas na página do Facebook do grupo, que demonstram bem o espírito da atitude *yarnbombing*. Imagens recolhidas em: <https://www.facebook.com/pages/Yarn-Bombing-Los-Angeles/203525286331494> (consultado em junho de 2015).

inspiração a pintura *Lady of Shalott* (1888) do pré-raphaelita John William Waterhouse (1849-1917), ato acompanhado pela leitura encenada de um poema de 1842 de Alfred Tennyson (1809-1892). Tudo foi instalado precisamente na sala onde essa pintura tem lugar reservado, embora estivesse ausente no momento.

Enquanto algumas ações são acordadas com os museus, como a intervenção *in situ* no Craft and Folk Art Museum de Los Angeles (fig. 85, ao centro), pelo YBLA (Yarn-Bombing-Los-Angeles), resultado de uma residência temporária envolvendo cerca de 500 “tricoteiras e crocheteiras”, outras são genuínas intervenções “pirata”, de interação inocente (fig. 85, à esquerda).⁴⁴⁴

Utilizando as dinâmicas equacionadas pelo movimento *Yarn Bombing* em proveito da comunidade e em torno de um objetivo, nomeadamente, o trabalho de malha em fios de lã executado em grupo, o Projeto *Crochet Coral Reef*⁴⁴⁵ (fig. 86) é considerado como um dos melhores projetos que o *Institute for Figuring* (IFF) tem dinamizado. O IFF é uma organização sem fins lucrativos, com sede em Los Angeles, cujos membros são pioneiros na captação de novos públicos para a ciência do ambiente, promovendo a itinerância das suas iniciativas pelas comunidades e difundindo, desse modo, os seus objetivos cívicos e eminentemente didáticos.

O *Recife de Coral em crochet*, como projeto internacional, teve grande aceitação por parte dos grupos que o realizaram nos diversos países onde se desenvolveu. Aliás, o projeto consiste na realização de recifes de coral em malha de lã (e noutros fios têxteis) compostos por inúmeras peças desenvolvidas pelas diversas comunidades locais, com a coordenação de artistas plásticos, como Hilary Harkness (1971). Baseia-se na realização de pequenas esculturas em fios que, depois de reunidas, compõem recifes inteiros em vários estados de saúde ou decadência, envolvendo estruturalmente o público na ciência e na crise ecológica causada pelo aquecimento global, com o apoio científico e o acompanhamento de técnicos das

⁴⁴⁴ “*Occupy Museums is a collective, which runs by consensus. I initiated the first Occupy Museums action in October 2011.*” (...) “*and we don’t have a single leader. Functioning in solidarity is the spirit of the Occupy Wall Street movement.*” (...) “*Today museums are an important part of the neo-liberal system, which we are protesting on Wall Street. Museums are like temples of this system, actually; they reproduce the logic of the system, reify its symbols, and are financially dependent on it.*” (...) “*he problem is that, just like on Wall Street, the wealthiest 1 % control nearly everything. They engage in philanthropy, of course, and sit on museum boards, and these are often also the mega-collectors who influence the markets.*” Noah Fischer in: *Occupy A Museum Near You!*, título da entrevista de Joanna Warsza e Florian Malzacher Noah Fischer a publicada de em: <http://www.berlinbiennale.de/blog/en/comments/occupy-a-museum-near-you-20371> (consultado em setembro 2015).

⁴⁴⁵ Este projeto teve origem em Chicago por iniciativa do Hull-House Museum e do *Chicago Humanities Festival* em 2007, estendendo-se até hoje. Para além de se realizar em muitas outras cidades dos EUA, implicando museus e instituições de relevo, realizou-se também em: 2008, no Reino Unido; 2009, na Austrália, Letónia, e Japão; 2010, na África do Sul; 2011, novamente na Austrália; 2012 na Alemanha; e em 2013 nos Emirados Árabes Unidos. O que é revelador da dinâmica mundial do projeto. <https://www.crochetcoralreef.org/satellite/index.php> (consultado em fevereiro de 2014).

diversas áreas envolvidas.⁴⁴⁶

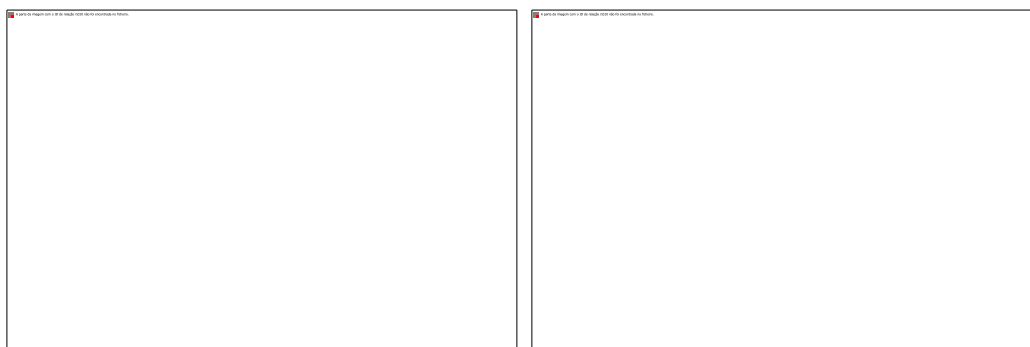


Fig. 86 Projeto Föhr Reef, 2012. Parte da instalação no Museum Kunst de Westküste, Alemanha⁴⁴⁷.

As curadoras, as irmãs Christine e Margaret Wertheim⁴⁴⁸, analisando o papel que a arte têxtil está a desempenhar no campo da arte pública, pretenderam oferecer uma reflexão sobre a interação entre a arte, o artesanato, a ciência, a ecologia, a globalização e o feminismo, ou o papel que a mulher e o têxtil doméstico podem ter na pedagogia da sustentabilidade dos sistemas ameaçados, como os deste caso, ou seja, os recifes de coral.

Cerca de sete mil participantes em todo o mundo colaboraram no projeto *Recife de Coral*, realizando obras satélites e ampliando o projeto, entre os quais setecentas mulheres – alemãs, holandesas e dinamarquesas –, que realizaram em 2012 o magnífico *Recife Föhr* exposto no Kunst Museum de Westküste na Alemanha. As exposições satélites do *Recife de Coral* continuam em itinerância por diversos países.

Em Lisboa, desde 2012, desenvolve-se uma intervenção protagonizada por uma *Yarn Bomber* no jardim de Santa Clara (fig. 87). Oriunda de um país do centro norte europeu, provavelmente da Finlândia (re)constrói a sua instalação nos períodos em que está pela cidade. Através da população local, que conhece bem as suas incursões naquele espaço, conseguimos saber o seu nome, Riitta Mänty. No entanto, esta autora assume-se também como anónima.

⁴⁴⁶ <https://www.textileartscenterblog.com/the-crochet-coral-reef-project/> (consultado em agosto de 2013).

⁴⁴⁷ Mais de 700 pessoas participaram na elaboração de cerca de 5000 elementos que constituem um recife de coral. Muitos desses elementos foram inspirados em desenhos de naturalistas, como os do oceanógrafo e ilustrador científico Ernesto Haeckel (1834-1919). Em junho de 2012 o Föhr Reef foi apresentado no Museum Kunst der Westküste na ilha de Föhr no mar do Norte, na costa da Alemanha e da Dinamarca. <http://https://www.crochetcoralreef.org/> (consultado em agosto 2014).

⁴⁴⁸ “The inspiration for making crochet reef forms begins with the technique of ‘hyperbolic crochet’ discovered in 1997 by Cornell University mathematician Dr. Daina Taimina. The Wertheim sisters adopted Dr. Taimina’s techniques and elaborated upon them to develop a whole taxonomy of reef-life forms.” Texto de apresentação do projeto no site oficial do Crochet Coral Reef em: <http://crochetcoralreef.org/about/> (consultado em dezembro de 2014). Margaret W., formada em Física e Matemática desenvolve atividades no âmbito da divulgação escrevendo sobre ciência, tendo obras publicadas sobre a história cultural da física; como jornalista de ciência tem escrito centenas de artigos para revistas e jornais, incluindo o *New York Times*, *Los Angeles Times*, *New Scientist*, *O Gabinete – Jornal*. Também escreveu e produziu programas de televisão, incluindo uma série de seis partes de divulgação da ciência e tecnologia junto do público adolescente (ABC Australia, 1990). Christine W. é especializada em em filosofia e literatura (Phd) e é docente no Departamento de Estudos Críticos no Instituto de Artes da Califórnia em Los Angeles. Foi pintora e durante 10 anos lecionou Estudos Críticos em faculdades de arte em Londres, incluindo a faculdade do Goldsmith. Faz poesia experimental e tem obras publicadas sobre estes diversos âmbitos.

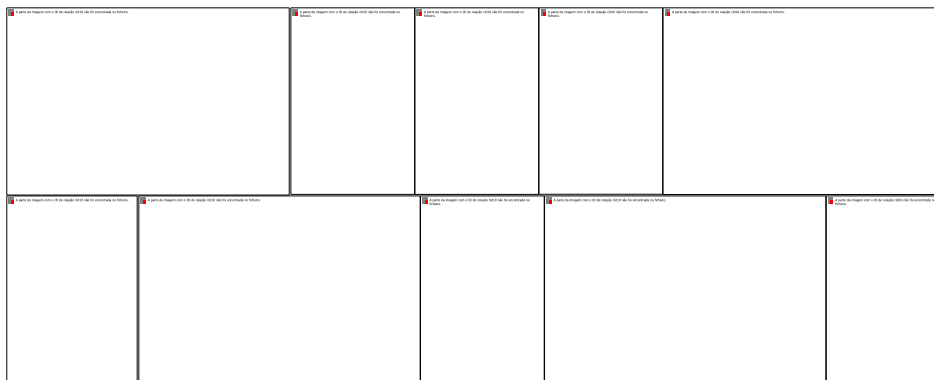


Fig. 87 Riitta Mänty, 2013. Intervenção no Jardim de Santa Clara, Lisboa.

À medida que o tempo passa, as peças vão-se degradando e integrando-se na natureza das coisas que as circundam e, quando se trata de elementos vegetais, consumam-se ao incluírem-se no mesmo ciclo de decomposição biológica, acabando por adquirir alguma proximidade animista.

Devido à fragilidade e consequente efemeridade do material destas intervenções, normalmente realizadas em fio de fibras de lã ou algodão, alguns grupos e autores recorrem a fios de plástico ou mesmo ao corte em tiras estreitas de sacos de plástico, ligados entre si de forma a obter uma fita contínua, para se poder trabalhar com agulhas, matéria que vai dar nome a este tipo de intervenção, que é habitualmente nomeada pelo seu termo inglês *Plarn* (*plastic yarn*) (fig. 96, ao centro, p. 173).⁴⁴⁹

3. Criação artística têxtil, instrumentos idênticos, novos suportes

À medida que se encontra nesta atividade uma dimensão assumidamente estética e pictórica são mais frequentes os casos de intervenções realizadas individualmente, mas são raras as situações em que o autor se assume como artista plástico ou como *designer*. É por isso que é muito difícil destringir se são grupos endógenos, ou se trata de um trabalho de arte urbana num contexto de projeto individual de trabalho artístico.

Nas poucas entrevistas difundidas principalmente *on-line* – em revistas como a *e-flux* ou a *ARTnews*, em jornais como o *ArtDaily* ou *The Art Newspaper* (também com edição em papel), ou mesmo em *sites* referenciados como o *Street Color*, entre muitos outros –, mesmo quando estes autores se assumem não dão referências biográficas ou académicas, à

⁴⁴⁹ Informação obtida em <https://www.thehouselondon.tumblr.com/post/3161848829/guerilla-knitting-by-pen-nee-chok> (consultado em dezembro de 2014).

semelhança do que se passa com os *graffiters*. E, quando contactados pessoalmente, é frequente recusarem dá-las, mesmo que seja para fins de investigação. Quando divulgam fotografias da execução das suas obras, mostram-se de costas, ou com o rosto e/ou os olhos cobertos com máscaras, assumindo claramente o anonimato da autoria e, consequentemente, sublinhando o seu carácter subversivo. Foram várias as interpelações que fizemos e, depois de alguma insistência da nossa parte, apenas um autor espanhol nos deu, laconicamente e numa única referência escrita, a sua data de nascimento.

Naturalmente, ficaríamos à espera de uma capacidade reivindicativa e crítica, insubmissa e revolucionária mais forte, o que por vezes é considerado e colocado em primeiro plano nos pressupostos teóricos da obra ou da atitude em si, sistematizando e orientando toda a intervenção para esse mesmo fim. Mas, durante a “fruição” da obra, ela parece interagir de uma outra forma, mais doce e tolerante, “funcionando” principalmente pela surpresa percetiva e pelas interrogações que coloca a quem repara nela.

É o caso do trabalho da autora Juliana Santa-Cruz Herrera⁴⁵⁰, a qual fornece muito poucas referências pessoais para além do facto de ter nacionalidade argentina e de desenvolver este tipo de trabalho desde 1999⁴⁵¹. Esta autora tem realizado intervenções em cidades francesas, nomeadamente em Paris, onde “tenta curar” os buracos e brechas das estradas, passeios e paredes de edifícios, com tramas de nós entrelaçados de fio de lã de várias cores que encaixa nessas reentrâncias provocadas pela deterioração dos materiais. Chamou a este projeto, que decorre desde 2011, *Nid de poule*, numa reapropriação da expressão francófona que compara os buracos das estradas aos ninhos que as galinhas fazem ao esgravatar na terra⁴⁵² (fig. 88 e 89).

De acordo com a autora, esta sua postura tem uma dimensão estética – dar cor à cidade e surpreender o transeunte. Mas, embora não o refira claramente, o seu trabalho também faz uma chamada de atenção de uma forma apelativa ao mau estado do património urbano, num discurso que é também pedagógico, mantendo uma certa ironia e ingenuidade maternal característica das abordagens deste movimento. Sobrepõem-se-lhe o discurso estético da chamada de atenção para a expressividade das formas acidentais das brechas, das rachaduras,

⁴⁵⁰ <https://www.artandculture.com/movements/679-conceptual-installation> (consultado em agosto de 2014).

<https://www.inhabitat.com>. <https://www.zepelin.sk>. (consultados em agosto de 2014).

⁴⁵¹ O jornal on-line *DesignBoom* (<https://www.designboom.com>) acompanha o seu trabalho desde 1999.

⁴⁵² Designação que na gíria automobilística também sugere a habilidade que os automobilistas têm de ter para passar por cima dos buracos das estradas com suavidade, de maneira a não partir as viaturas, como se ali estivessem os ovos de uma galinha imaginária que tivesse feito ninho naquele buraco.

da “imperfeição” e do aleatório.⁴⁵³

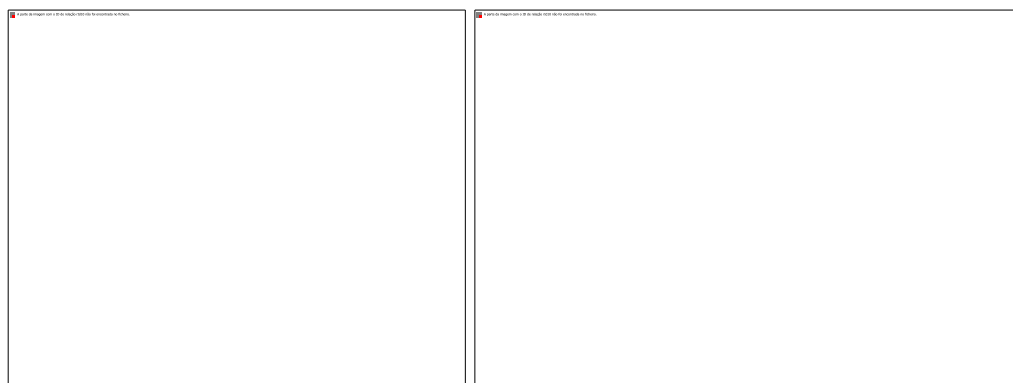


Fig. 88 Juliana Santa-Cruz Herrera, 2011. B. Belleville, 9-103, e Rue Tourlaque, Paris.

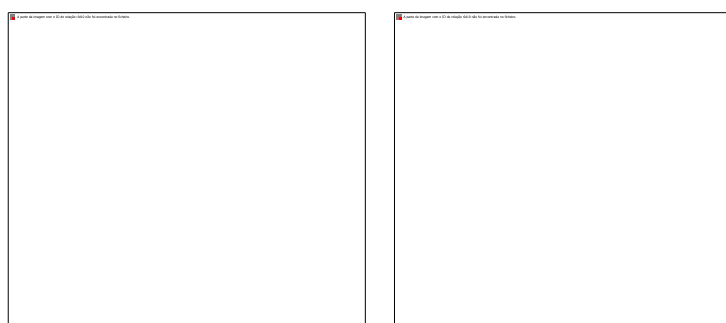


Fig. 89 Juliana Santa-Cruz Herrera, 2011. Rue de Saint Maur, 2, e Rue des Trois Bornes, 47, Paris

As manchas abstratas que cria devido à forma sempre irregular dos novos “suportes” interventivos (fig. 88, à direita), tornam mais evidente o fator estético da obra, que se defende melhor no ruído urbano, sendo perceptível autonomamente como um tipo de embrechado “matéricamente” estranho, com uma mistura de ludismo, de afetuosidade, de jogo infantil, ou de insanidade⁴⁵⁴, e, ainda, de mudança de estrutura e de registo mental, esse o fator mais importante que, pouco a pouco, vai abrindo brechas e modificando mentalidades para uma sociedade mais sustentável.⁴⁵⁵

Como Juliana Herrera, outros artistas invocam a estética *soft* da malha de lã, quente, protetora e insinuante, através do cromatismo aberto e ambientalmente contrastante, principalmente nos cinzentos da atmosfera urbana, das ruas e passeios das cidades (fig. 88 e 89). Mas o que também é surpreendente neste tipo de intervenção é a sua perceção através do tato, do pisar, do calcar, do andar, ao percorrer as ruas. É esta relação estranha com o corpo, este propiciar experiência diferente de uma atividade que raramente se consciencializa – o

⁴⁵³ Como um exercício pedagógico da sensibilidade, que recorda as aulas teóricas de Desenho, coletivas, em que o mestre Lagoa Henriques (1923-2009), professor da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, chamava a atenção dos alunos para a estética do belo nas pequenas coisas informais do quotidiano, coisas sem importância ou nomeação aparentes.

⁴⁵⁴ Insanidade face a um meio social que não vê “utilidade” em obras deste tipo, nem sequer está disposto a abrir mão da perenidade do objeto artístico.

⁴⁵⁵ Uma sociedade mais sustentável ao nível da sensibilidade fina como se deve encarar o quotidiano, da poética da metáfora, de uma arte para todos e com um desempenho cívico fundamental.

passo, o pisar, a sensibilidade do calcar – onde reside a grande oferta sensitiva desta proposta que, pela perturbação incomum, alerta mais facilmente as consciências.

No final de 2013, surge em Lisboa uma intervenção semelhante, em que o têxtil é o argumento principal, precisamente no sentido que acabámos de referir⁴⁵⁶. É um projeto de um duo, composto por Tiago Custódio (1983) e Patrícia Simões (1984), que se propõe encher os vazios da calçada portuguesa dos passeios de Lisboa com cubos de madeira cobertos de malha de lã, como se os autores fossem “curandeiros de calçadas” (fig. 90). Também eles assumem as intervenções como atos incógnitos, assina(la)ndo-as por perto, a marcador negro, como *NeoFOFO*, como se de *graffiti* se tratasse ou construções de *Lego* urbano.⁴⁵⁷

Esta atitude de aparentemente envolver as pedras da calçada, agasalhando-as afetuosamente, também pode ser entendida como protetora, chamando a atenção sobre um património que caracteriza fortemente as cidades portuguesas e todas aquelas influenciadas pela cultura deste povo.

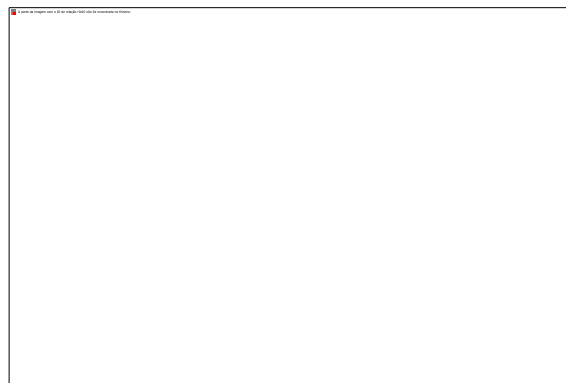


Fig. 90 *NeoFOFO*, 2013. Rossio, Lisboa.

Assumem, da mesma forma velada que caracteriza este tipo de ações, a crítica implícita à possibilidade da edilidade poder vir a decidir retirar grande parte do calcetamento tradicional das calçadas de Lisboa por ser muito escorregadio. Não deverá ser alheio o facto de o *NeoFOFO* “ir calcetar” para a zona da cidade onde a Câmara Municipal admite ser das

⁴⁵⁶ “O projeto *NeoFOFO*, de *yarn bombing*, uma forma de arte urbana, tem como objetivo preencher, com quadrados coloridos de tricô, os espaços vazios na calçada portuguesa em algumas ruas de Lisboa e Almancil. Os responsáveis, após tricotarem os padrões, utilizam cola de contacto para os colar em paralelepípedos de madeira com uma base de 5 por 5 centímetros. Cada peça contém ainda um prego que é martelado na madeira. Depois, basta carregar o kit com os materiais e aplicar onde necessário. Calcetam as peças na terra e fazem composições coloridas. O processo termina sempre durante o dia, visto que implica algum barulho, com a gratificação de ver as pessoas a passar e a sorrir. Patrícia já tinha tricotado uns corações coloridos para colocar numa parede de modo a quebrar a monotonia da nova cor cinzenta de onde desapareceram todas as hashtags e frases anteriormente presentes. Foi desafiada mais tarde por Tiago para aplicar o mesmo conceito noutro contexto. A ideia de aplicar a lã no chão pareceu-lhes mais inovadora do que em árvores, paredes ou bancos de jardim, como é usual. O grande desafio será fazer com que as pessoas não retirem os cubos do seu lugar. Nesse sentido, surgiu a utilização da hashtag ‘neoFOFO’ para referenciar/assinar as peças, integrando-as com as redes sociais. Apesar de admitirem que este tipo de arte é efêmero e que remendar a calçada que as pessoas gostam de levar para casa está fora de questão, esperam poder obter *feedback* sobre o destino das suas obras”, in: <https://www.ideiascomfuturo.com/neofofo/> (consultado em janeiro de 2014).

⁴⁵⁷ Jan Vormann (1983) desenvolve desde 2009 o *Projeto Dispatchwork* que, à semelhança do *Yarn Bombing*, tem por como motivação preencher estruturas de edificações danificadas por todo o mundo com peças coloridas da *Lego*, solicitando a todos que desejem colaborar que façam o mesmo e que lhe enviem documentação fotográfica e referências dos locais, possibilitando, assim, um trabalho em grupo muito mais alargado. <https://www.JanVormann.com> <https://www.dispatchwork.info/> (consultado em fevereiro de 2014).

primeiras onde irá retirar a calçada portuguesa.⁴⁵⁸ Assim, para além de um alerta crítico face à preservação da calçada tradicional, também sugere criativamente uma outra solução antiderrapante.

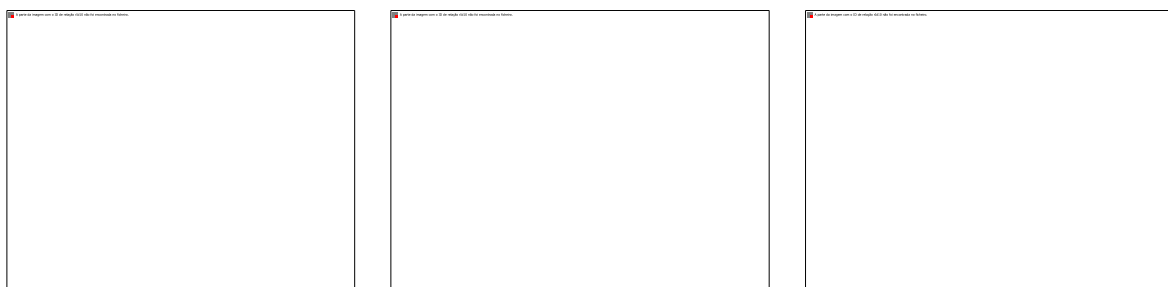


Fig. 91 Kristina Krömer e Barbara Niklas, *Tanque Leopard I*, 2013. Museu Militar de Dresden⁴⁵⁹.

Marcando a passagem de mais um aniversário da destruição de Dresden durante a II Guerra Mundial, duas artistas plásticas, Kristina Krömer e Barbara Niklas, foram as coordenadoras de uma ação de *Yarn Bombing*, em que estiveram empenhadas cerca de sessenta pessoas, envolvendo em malha de lã colorida um tanque, *Leopard I*, colocado em frente do Museu Militar da cidade, no dia 13 de fevereiro de 2013 (fig. 91). O trabalho foi planificado para seis meses e o grupo juntava-se todas as quartas e sextas-feiras com esse objetivo. Kristina afirma que: *“I’m trying to imagine a survivor of the bombing sitting with a group of knitters making this tank yarn bomb. I think it is the affirmation of our constant efforts to bring comfort, creation and love to the flow of life and time.”*⁴⁶⁰

O *Yarn Bombing* ou “guerrilha” do *crochet*, como movimento tribal de guerrilha internacional urbana, usando o têxtil como meio de intervenção, tem interesse no estudo da arte e da sustentabilidade porque, ao movimentar-se ao nível das dinâmicas sociais, atitude que pode promover alguma consciencialização para uma civilidade mais poética e criativa no cidadão anónimo, “trabalhando” sobre a sua afetividade e o seu humor, chama a atenção para um meio envolvente mais humanizado, colorido e inesperado. Daí a sua utopia.

Contudo, só iremos encontrar uma postura verdadeiramente crítica e interventiva esteticamente por via erudita⁴⁶¹, em autores que não recusam os paradigmas técnicos e estéticos do *Yarn Bombing*, mas que os vão enriquecer com uma dinâmica mais informada,

⁴⁵⁸ *NeoFOFO* surge numa altura em que a Câmara Municipal de Lisboa (CML) discute o Plano de Acessibilidade Pedonal, que prevê remover a calçada portuguesa em algumas ruas da cidade, altura em que surgem outros projetos para promover a arte de calcetar e criar emprego. A “calçada fofa” está em mais de 30 locais de Lisboa. O primeiro *neoFOFO* foi calcetado na zona de Benfica. A Estrada de Benfica é uma das primeiras ruas onde a CML admite remover a calçada portuguesa, por ser escorregadia e apresentar alguma sinistralidade pedonal e pela qual a Municipalidade acaba por ser responsabilizada.

⁴⁵⁹ Imagem recolhida em: <https://www.streetcolor.wordpress.com/2013/03/12/yarnbombing-a-yarnbombed-tank-and-the-destruction-of-dresden/attachment/408377/> (consultado em junho de 2013).

⁴⁶⁰ Informação recolhida em: <https://www.streetcolor.wordpress.com/tag/cities/> (consultado em março de 2014).

⁴⁶¹ Não nos referimos exatamente à “erudição”, nem mesmo ao “profissionalismo”. Pretende-se designar autores estruturados ao nível da formação, informação, objetivos, meios, mas fundamentalmente com uma determinante estética objetiva na intervenção através da obra artística, projetada como um todo coerente.

ampla e liberta, problematizando determinados ícones pelo envolvimento em têxtil, mas tornando-os protagonistas de outros arquétipos, transportando-os da realidade onde se inserem para outros universos e outros discursos visuais, estéticos e semânticos realmente implicados.

Spidertag (1985)⁴⁶² é um autor de nacionalidade espanhola que faz parte de um grupo/tribo de intervenção urbana cujos membros, embora se apoiem mutuamente, desenvolvem um trabalho com projetos específicos e individuais. Spidertag, de quem não temos referência do verdadeiro nome, procura intervir de forma inovadora nos espaços urbanos e paisagísticos, numa apropriação da linguagem interventiva do *graffiti*, mas aplicando as tecnologias leves da arte têxtil, em registos gráficos construídos com fios de lã e pregos, desenvolvendo linhas retas cruzadas obliquamente (fig. 92).

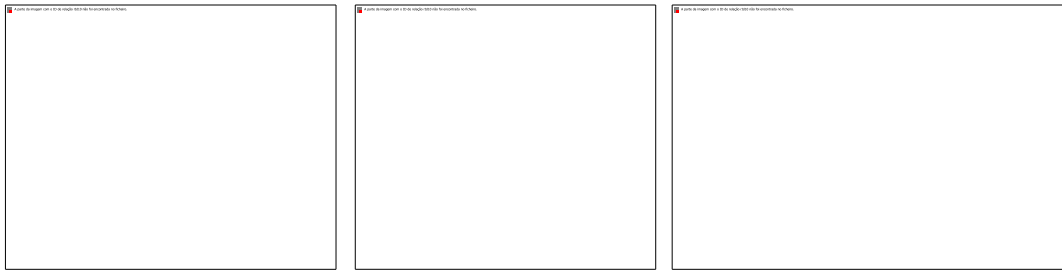


Fig. 92 Spidertag, 2009, Intervenção em passeio da cidade de Madrid. 2011, Intervenção nos Alpes suíços. 2009, Intervenção em paredes em ruína na cidade do Porto⁴⁶³.

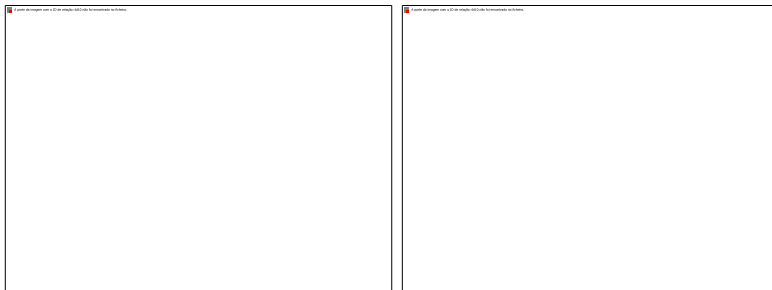


Fig. 93 Spidertag, *Intervenção Néon nos Alpes*, 2013. *Néon*, 2010. Estacas e fio condutor de luz negra, Suíça. Fio condutor de luz negra e pregos, Madrid.

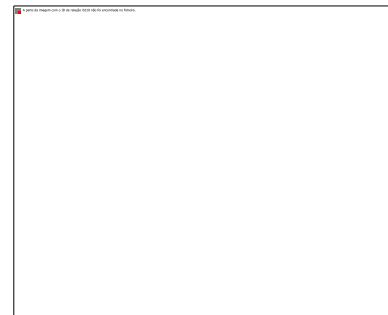


Fig. 94 Spidertag, *Pale*, 2014. Madeira, tinta plástica, lã, luz fluorescente, 110 x 90 x 5cm, s.d.

Assume suportes idênticos aos dos *graffiters*, muros de edificações entregues ao abandono nas urbes, interiores e exteriores, embora também reivindique suportes naturais, como na *Land Art* (fig. 92, ao centro ou figs. 93 e 95, à esquerda); sente-se em algumas das suas intervenções uma certa relação com a arte performativa, no que se relaciona com os

⁴⁶² Trabalha desde 2008 em Espanha e em diversos países europeus. Em Espanha trabalha em cidades como Valladolid, Madrid, Valencia, Gijón, Segóvia, Múrcia e Huesca, participou nos *Festivais de Mislata de Valencia*, 2012, *Festival Crítica Urbana 1, 2 e 3* (2009, 2010, 2011), *La Tabacalera de Madrid*, 2010, *Festival Imagina San Javier*, Múrcia, 2010 e o *Festival Miau Thermal*, assim como nas intervenções em Barcelona, 2009, e na *Intervenção Matadero* em Madrid, 2009. Anotam-se outros trabalhos na Alemanha (Berlim), em Portugal (Porto), em Itália (Cagliari) e na Suíça (Alpes e Zurique). <https://www.spidertag.wordpress.com/> (consultado em fevereiro de 2014). KUITTINEN, Riikka, *Street Art Book*, Londres, Thames & Hudson, 2015.

⁴⁶³ As informações biográficas e relativas a projetos a realizar foram obtidas por contacto direto. Outras informações e todas as imagens das obras do autor foram recolhidas em: https://www.spidertag.files.wordpress.com/2013/06/mg_1410.jpg (consultado em fevereiro de 2014).

aspectos cenográficos que tem o espetáculo, e, ainda, o interesse na aplicação de tecnologias inovadoras para realizar obras com a mesma tipologia imagética, porém, com outras ambições performativas, principalmente na inscrição de obra em ambiente natural.

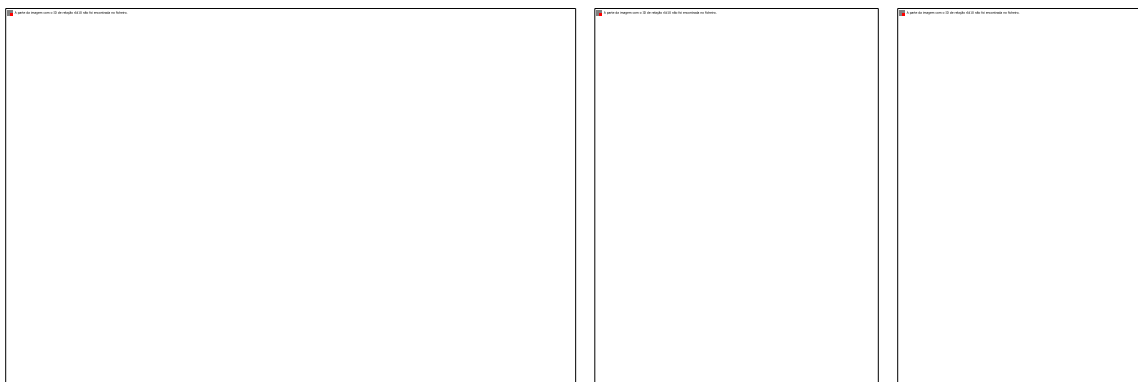


Fig. 95 Spidertag, *Snow White Red Walter*, 2012. Suíça. *Gaucholadri*, 2013. Intervenção em colaboração com *graffiter*, Madrid. O material emblemático que tipifica as instalações do autor, que se assume como performativo⁴⁶⁴.

Dentro de um mesmo padrão criativo, apresenta diversas soluções conceituais e técnicas, consoante o suporte e a situação (figs. 92 a 95). Um bom exemplo desta plasticidade técnica são as instalações que desenvolveu nos Alpes suíços e no festival *Crítica Urbana 3*, na Tabacalera de Madrid, em 2010, onde usou luz negra e sensores de movimento para construir as suas marcas, solução primeiramente experimentada nas montanhas alpinas onde se podiam ver as suas geometrias de muito longe (fig. 93).

Como uma aranha, vai construindo as suas teias, geometricamente e com a sua marca própria, sempre com base no prego/cravo/estaca e no fio de lã/linha de luz, como se de uma assinatura se tratasse. As obras de Spidertag adquiriram, assim, características reconhecíveis e incontornáveis. Foram estas particularidades, obsessivas e deterministas, que indiciam uma consciência do mito como fator estruturante, implícito em todas as suas intervenções estéticas, que nos cativaram um olhar mais atento sobre a obra do autor.

Spidertag não quer que as suas intervenções percam a capacidade reivindicativa do *graffiti* nem o seu conceito de ilegalidade. Prego e lã revelam-se como elementos básicos do vandalismo e da suavidade, que são os principais paradigmas da sua obra. Denomina as suas obras de “*tags-aranha*” e reconhece-se como “*Spidertag*”. Sugere-nos mais uma reinterpretação do mito de Aracné, agora deixando a sua marca pelo mundo por onde viaja, numa procura de lugares recônditos, em busca do local perfeito para a sua teia/marca.

⁴⁶⁴ Imagens recolhidas em: <https://www.spidertag.files.wordpress.com/> (consultado em fevereiro de 2014).

4. Criação artística têxtil, novos instrumentos, técnicas e tecnologias

Agata Oleksiak (1978), conhecida pelo nome profissional Olek, é natural da Polónia, onde se forma em sociologia na Universidade de Poznan, no ano 2000. Estabelece-se em Nova Iorque, centralizando aí o desenvolvimento de um trabalho ao nível da arte têxtil, estreitamente ligado ao *Yarn Bombing*, de onde irradia para outros continentes, “instalativamente”, em galerias ou em meio urbano.

Iniciou muito cedo uma atividade ligada ao trabalho da lã com agulhas, adquirindo grande desenvoltura e perfeição. Uma vocação criativa aliada a esta perícia encaminhou-a a revestir obsessivamente com malha de lã todos os objetos que a circundavam e a perceber que podia tirar partido estético e artístico deste tipo de atitude. Esta fase marca as suas instalações de interiores (fig. 96, à esquerda). Passa depois a “re-vestir” gente, que interage com o meio envolvente quase ao nível da *performance* (fig. 96, à direita), numa assumida aproximação (re)interpretativa à obra de Antony Gormley (1950), como a própria autora refere⁴⁶⁵

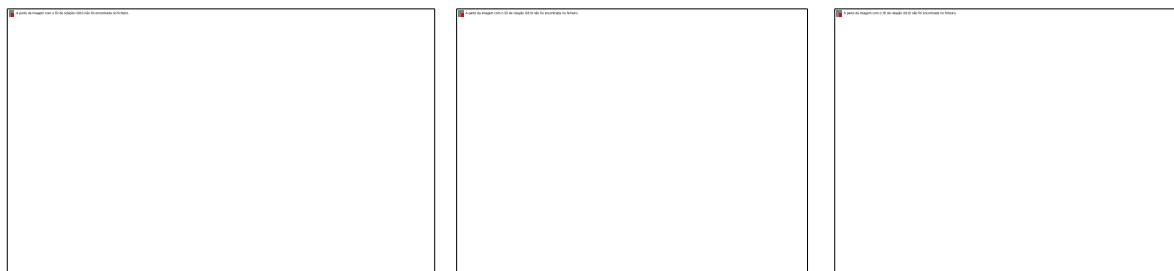


Fig. 96 Olek, *I do not expect to be a mother but I do expect to die alone*, 2012. Tony's Gallery Londres. *Syntactic Nature*, 2012. Krause Gallery, Polónia. *Donations*, 2009. *Art in Odd Places*, Nova Iorque.

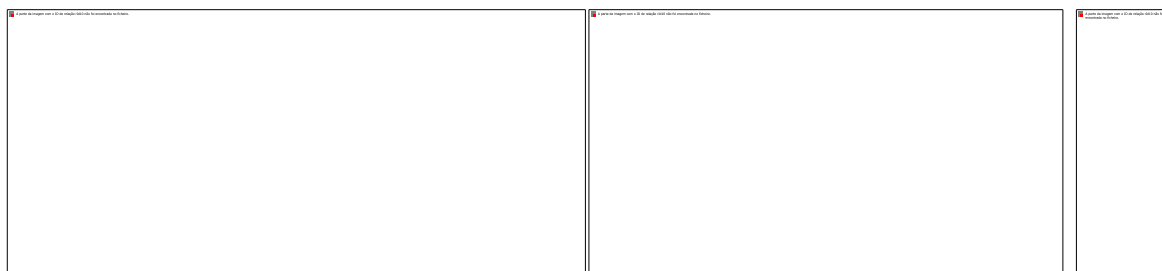


Fig. 97 Olek, *Locomotiva de crochet*, 2013. Łódź, Polónia. *Crocheted Excavators*, 2012. Katowice Street Art Festival, Polónia. *Obelisco*, 2015. Obelisco da praça de Itália e malha de lã, *Festival Hecho en Casa*, Santiago do Chile⁴⁶⁶.

Nos seus mais recentes trabalhos Olek investe em suportes poderosos, como comboios ou grandes máquinas industriais, que contrastam com a delicadeza textural e efémera da malha em fio de lã. Os títulos das suas obras demonstram inequivocamente essa ironia tribal,

⁴⁶⁵ Informações recolhidas em: http://oleknyc.com/resources/images/about/OLEK_BIO_2014.pdf (consultado em março de 2014).

⁴⁶⁶ A participação de Olek no *Festival Hecho en Casa* serviu também para dar apoio e chamar a atenção para os direitos dos homossexuais e encorajar o diálogo aberto sobre os direitos humanos. O obelisco, um objeto fálico gigantesco coberto em rede de lã em *crochet*, com uma gradação arco-íris. <https://www.hechoencasa.cl/artists/olek>

transgressora e provocadora, que as suas instalações transmitem.⁴⁶⁷

Esta forma de reinvenção da superfície/pele do objeto transpõe-no para outros níveis semânticos, que tanto é proteção como encarceramento ou camuflagem, através de uma malha maternal colorida que, anacronicamente, é padronizada de camuflado. Esta forma de revestimento possibilita que o objeto adquira um estatuto próximo do brinquedo, do animal domesticado, de qualquer coisa já inofensiva e próxima afetivamente, que se veste à “nossa vontade”, numa humanização do objeto mecânico, opressor, poderoso (fig. 97, à esquerda e ao centro). Derrota-se o inimigo pelo afeto, neste caso maternal (e, se conseguirmos encontrar alguma semelhança com a representação residual do comboio que conduziu a população do gueto de Łódź, quando foi deportada para os campos de concentração nazis em 1944, esta imagem é quase paralela à do icónico cartaz da colocação de cravos nos canos das metralhadoras que os soldados da revolução popular do 25 de abril envergaram).

Mas o grande denominador comum da obra de Olek, e o que acaba por ser determinante na sua diferenciação face às obras dos outros autores, é a expressividade pictórica com incidência na cor, frequentemente levada à máxima exaustão que, de tão excessiva acaba por se autoconstruir camuflada, autoanulando-se, quase como se os objetos tivessem uma superfície camaleónica que se fundisse e desaparecesse no ambiente – o que é intrínseco à ironia de Olek.

Dave Cole (1975) também trabalha sobre grandes máquinas industriais e, apropriando-se da linguagem dos *yarn bombers*, mas utilizando a ironia crítica consequente, precisamente onde se esgota a capacidade interventiva daqueles (fig. 98).

Assim, encontramos-lo a colocar máquinas industriais pesadas a tricotar a bandeira nacional dos EUA, em amena interação dos dois braços mecânicos monitorizados informaticamente, numa eventual ironia ao conflito entre a estranha compulsividade do *tricot* e a imponderabilidade da realização simbólica da obra, reequacionando conceitos como os de pátria, território e sociedade que, como o próprio autor afirma em entrevista ao *ArtDaily*:

“(‘*The Knitting Machine*’) combines the feminized domestic American tradition of knitting with the grandiose gesture of construction usually associated with masculine labor. *The Knitting Machine* challenges familiar notions of labor and production, while expressing a complex understanding of patriotism.”⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Em 2013 na Jonathan LeVine Gallery em Nova Iorque, intitulou o seu trabalho como *The End Is Far* (O fim está longe). Em 2012 *I do not expect to be a mother but I do expect to die alone* (Eu não espero ser mãe mas eu espero morrer só), na Tony’s Gallery em Londres. Em 2011 *The Bad Artists Imitate, The Great Artists Steal* (Os maus artistas imitam, os grandes artistas roubam), na Jonathan LeVine Gallery em Nova Iorque. Em 2010 *Knitting is For Plus***** (Tricotar é demais****), na Christopher Henry Gallery em Nova Iorque; e *Kiss Me, I Crochet* (Beija-me, eu faço malha) na LIU Gallery. Brooklyn, Nova Iorque, (trad. nossa).

⁴⁶⁸ “Dave Cole’s *The Knitting Machine*, MASS MoCA”, *ArtDaily.com*, 27 de agosto de 2005. https://www.artdaily.com/news/14741/Dave-Cole-s-Work-The-Knitting-Machine-at-MASS-MoCA#.U_jih9JASbF (consultado em agosto de 2014).

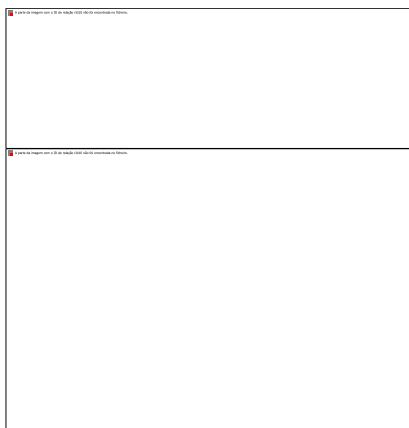


Fig. 98 Dave Cole, maquete de *The Knitting Machine*. *The Knitting Machine*, junho a dezembro de 2005. Massachusetts Museum of Contemporary Art (MASS MoCA)⁴⁶⁹.

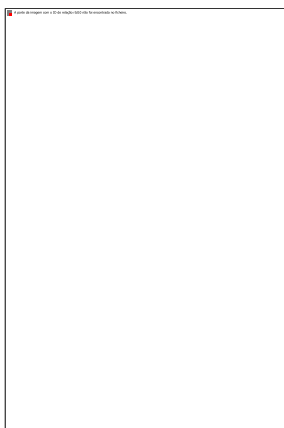


Fig. 99 Dave Cole, *The Money Dress*, 2007. Notas tricotadas, 155 x 79 x 33 cm⁴⁷⁰.

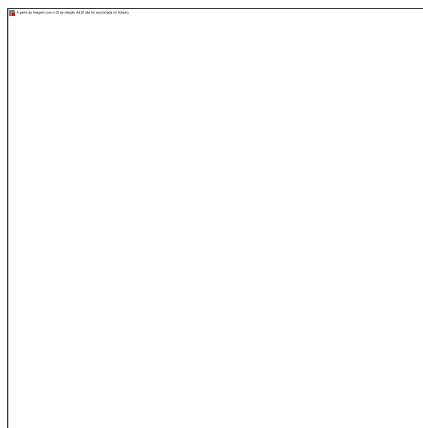


Fig. 100 Dave Cole, *Unreal City*, 2010. Dodge Gallery, Nova Iorque⁴⁷¹.

E acrescentaríamos ao patriotismo uma nova expressão da produção no feminino. Utiliza o mesmo tipo de ironia noutras interpretações da arte têxtil quando, por exemplo, realiza a escultura de um típico ursinho *Teddy* produzido em malha de lã de vidro ou um vestido formal longo em malha de dinheiro corrente (fig. 99), numa crítica muito direta à sociedade de consumo e à utilização da afetividade na propaganda e apelo ao que lhe é intrínseco – a enganosa ironia fofa de um ursinho *Teddy* pós-industrial, ou quando as agulhas caseiras de fazer malha são substituídas por armas (fig. 100).

Se é óbvia a transversalidade conceptual ao *Yarn Bombing*, é também observável uma reinvenção de outros territórios na utilização dos meios e que, ao equacioná-los, acaba por definir respostas criativas e estéticas mais profundas, mais complexas e mais assertivas.

Se a ironia já desponta desde as manifestações mais ingénuas e domésticas do *Yarn Bombing*, vai ganhar corpo e autonomia ideológica mais complexa e subtil e é através dela que muitos autores se revelam em obras cada vez mais elaboradas e complexas. A ironia transforma-se em epifania de forma polifacetada através das obras de Stephanie Syjuco

⁴⁶⁹ “Dave Cole’s *The Knitting Machine* MASS MoCA”, 4 de julho de 2005, fotografia de Arjen Noordeman, © Dave Cole/MASS MoCA, ArtDaily.com, 27 de agosto de 2005, recolhida em: https://www.artdaily.com/news/14741/Dave-Cole-s-Work-The-Knitting-Machine-at-MASS-MoCA#_U_Iih9JASbF (consultado em agosto de 2014).

Ver também: https://www.massmoca.org/event_details.php?id=37 (consultado em agosto 2014).

⁴⁷⁰ Vestido executado com cerca de mil notas de dolar cortadas em tiras e tricotadas. Exposição *Radical Lace and Subversive Knitting*, Museum of Arts and Design. Fotografia de Stewart Clements, recolhida em: <https://www.davecoledavecole.squarespace.com/> (consultado em agosto de 2014).

⁴⁷¹ Dodge Gallery, Nova Iorque. <https://www.davecoledavecole.squarespace.com/> (consultado em agosto de 2014).

(1974).⁴⁷²

Crochet Contrafação (Critique of a Political Economy) (fig. 101) é uma das múltiplas ações que se desenvolvem tendo como base a malha em fio de lã e algumas premissas do *Yarn Bombing*. Da autoria da artista plástica Stephanie Syjuco (1974), convida-nos a questionar o conceito do direito de posse sobre os objetos da arte ou das ideias, questões de onde parte o seu interesse em torno da contrafação, da reprodução do trabalho de outros autores e do plágio.

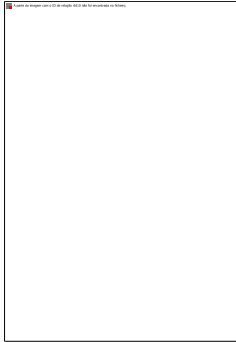


Fig. 101 Stephanie Syjuco, *Counterfeit Crochet Project (Critique of a Political Economy)*, 2013. Craft and Folk Art Museum, Los Angeles.



Fig. 102 Análise técnica dos motivos de *Tapetes de Guerra* afegãos e a sua reprodução em *crochet*⁴⁷³.

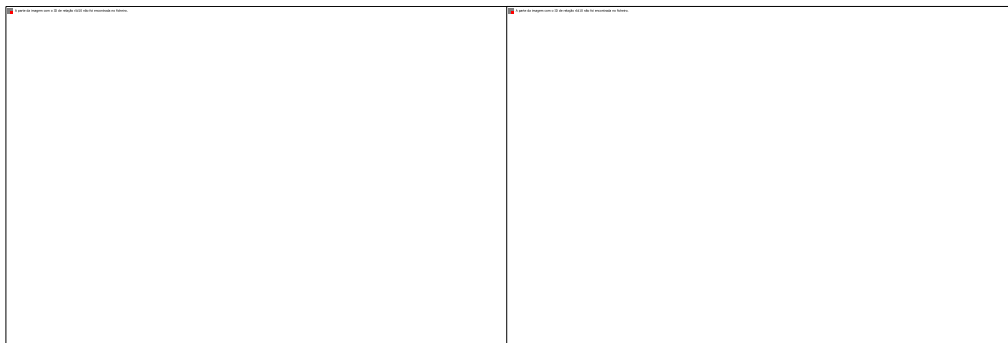


Fig. 103 Stephanie Syjuco, *Pattern Migration (Padrão de Migração)*, 2011. Reprodução em tecidura de lã pura dos padrões dos populares e universais sacos em fibras sintéticas (poliéster). Craft and Folk Art Museum Exhibit, Los Angeles.

Partindo de fotografias de acessórios originais de marcas conhecidas (sacos, malas e bolsas de marcas implantadas como *Chanel*, *Dior*, *Dolce & Gabbana*, *Louis Vuitton* e *Marc Jacobs*), recorreu a “crocheteiras” para que as reproduzissem em malha com a máxima perfeição, sem marca do gesto, sob o pressuposto de que a aptidão da manufatura e do saber-fazer, iria recriar estes objetos acabando por construir imitações artesanais com uma melhor qualidade do que a do objeto matriz, principalmente por não serem construídos em série.

⁴⁷² Stephanie Syjuco, natural de Manila, nas Filipinas, vive e trabalha em São Francisco e é artista plástica e professora com formação na Universidade de Stanford (2005, MFA) e no Art Institute de São Francisco (1995, BFA). Para mais informações consultar: <https://www.stephaniesyjuco.com/> (consultado em junho de 2014).

⁴⁷³ Workshops realizados a partir de *tapetes de guerra* afegãos a militares do Camp CARPA, em 2013, Joshua Tree, Califórnia (fig 102). Este local situa-se nas proximidades da réplica da aldeia afegã de Ertebat Shar, construída para exercícios militares americanos durante a guerra no Afeganistão. Imagem recolhida em: https://www.stephaniesyjuco.com/p_afghanicraftistan.html (consultado em maio de 2015).

Neste trabalho explora o conceito da propriedade dos projetos, apropriando-se do que em confecção se produz sob determinadas marcas.

O resultado “*são homenagens e mutações irregulares*”⁴⁷⁴ que acompanham as manufaturas individuais. Neste projeto Stephanie Syjuco equaciona e trabalha a falsificação, tema recorrente da sua obra e que tem mostrado de diversas formas, incluindo a difusão pedagógica do conceito através de diversos *workshops*, numa atitude reivindicativa face ao estereótipo da moda e ao consumismo, associado à produção em série e aos privilégios das marcas. As próprias artesãs que participaram no projeto são encorajadas a manter e a usar as suas peças, numa tentativa de inserir variantes estranhas ao comércio e ao consumo.

Outro projeto de Stephanie Syjuco, também instalativo, parte da problematização em torno das tendências e práticas das comunidades migrantes atuais (fig. 103).⁴⁷⁵

Inicialmente sob proposta do Museu de Arte de Columbus, no Ohio, e com o fim de criar dinâmicas em volta da sua extensa coleção de mantas/colchas americanas tecidas no século XIX, este projeto contrapõe e problematiza a compreensão e a resolução do conflito entre a produção fabril globalizada e a da manufatura artesanal, ao cruzar e confrontar estes processos de produção, miscigenando-os e invertendo a sua valorização (fig. 103).

Trabalhando diretamente com tecelões, colocou-lhes o desafio de cada um produzir mantas de lã num novo padrão de xadrez que, no entanto, se identificasse com os que caracterizam os sacos de viagem utilitários feitos na China. Usados universalmente, estes sacos representam a dispersão globalizada dos objetos, que circulam por todo o mundo, juntamente com as comunidades migrantes. Costurados à mão a partir das novas colchas tecidas, este conjunto de réplicas de “sacos chineses” em lã, foi fechando o ciclo entre o que é produzido em massa e o objeto artesanal – um “estranho híbrido”, com processos e produção diferentes⁴⁷⁶, em que a autora consegue provar que a tendência da moda, do valor e da rejeição, é um fenómeno idiossincrático, demonstrando a ostentação que a moda geralmente impõe.

Desta forma singular, cujo conceito é extremamente complexo e laborioso, Stephanie Syjuco equaciona e interroga-se, novamente, sobre o diletantismo e a exclusividade do “objeto-moda”, a sociedade de consumo e a esfera da criação artesanal, do ego individual e do coletivo, colocando estas questões de forma inversa ao equacionado no projeto anterior sobre a contrafação de acessórios de moda de marcas conhecidas.

⁴⁷⁴ <https://www.stephaniesyjuco.com/cv>. <https://www.cafam.org/> (consultado em outubro de 2014).

⁴⁷⁵ Patente em 2013 numa exposição no Craft and Folk Art Museum, em Los Angeles.

⁴⁷⁶ Os Sacos do *Projeto Pattern Migration* foram apresentados em diversas exposições (China, Filipinas e São Francisco) e algumas das bolsas de imitação do *Counterfeit Crochet Project (Critique of a Political Economy)* estiveram em exposição desde maio de 2013 na Craft and Folk Art Museum, em Los Angeles, fazendo parte dos seus acervos.

Em todos estes objetos propostos é subtilmente salientada a iniciativa artesanal confrontada com o objeto indistinto, o que poderíamos sintetizar como uma confrontação entre “objetos com memória” versus “objetos estéreis”.

É relevante no âmbito desta investigação o tema do *workshop* que realizou com militares americanos num dos campos de treino construído à imagem do cenário real. Aí os soldados estudam os motivos e realizam réplicas em malha de lã de *tapetes de guerra* afegãos (fig. 102).

Com um trabalho composto por diversas dinâmicas conceptuais e tecnológicas, e uma fortíssima marca visual, Yayoi Kusama (1929)⁴⁷⁷, com um percurso mais próximo da *Pop Art* do que dos movimentos dos anos 70/80, também “vestiu” as árvores do seu “território”, mas sem utilizar malha, fazendo-o com o material que lhe é mais próprio, tecido com um padrão irregular de círculos brancos sobre fundo vermelho.

A sua irreverência poderia colocá-la numa plataforma “tribal”⁴⁷⁸, mas a diversidade criativa e a força estética e empreendedora da sua obra deslocam-na para um âmbito mais plurilinguístico, dinâmico e aberto. É uma artista têxtil por excelência, com todos os “tipicismos” de um “artista”: de personalidade controversa e às vezes escandalosa, é obsessivo-compulsiva, distúrbio clinicamente diagnosticado e pessoalmente plenamente assumido, trabalha exaustivamente com obras interventivas de grande escala, provocadoras até à perplexidade, e é unanimemente aceite como grande referência da arte internacional, expondo e instalando por todo o mundo, em galerias e museus de referência.



Fig. 104 Yayoi Kusama, *Ascension of Polka Dots on Trees*, 2013. Instalação *in situ* Cours Mirabeau Aix-en-Provence⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ CUTLER, Judy B., “Narcissus, Narcosis, Neurosis: The Visions of Yayoi Kusama”, HIRSH, Jennie, e WALLACE, Isabelle D., *Contemporary Art and Classical Myth*, Farnham, Ashgate, 2011.

⁴⁷⁸ CUTLER, Judy B., *op. cit.*

⁴⁷⁹ Imagens recolhidas em: https://www.aixpophotos.com/lart_a_lendroit/ (consultado em outubro de 2014).

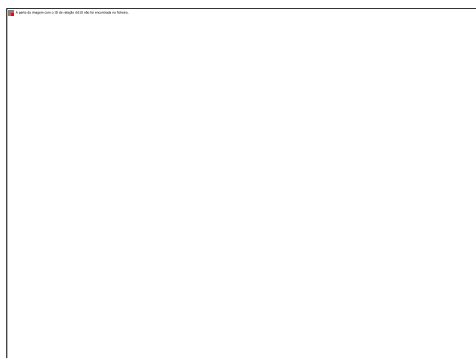


Fig. 105 Yayoi Kusama, *Violet Obsession*, 1994.

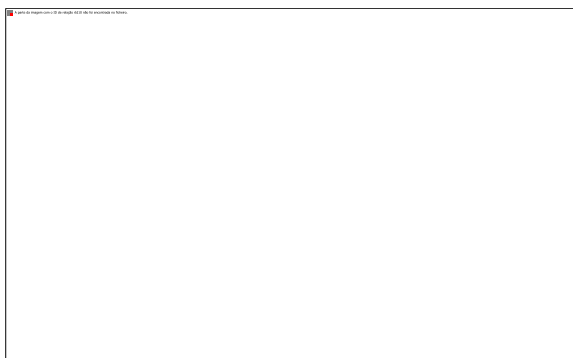


Fig. 106 Yayoi Kusama, Cartaz da exposição de Marc Fornes (1975)⁴⁸⁰ e de Kusama na decoração da loja da Louis Vuitton em Londres, 2012.

Permite-se ter colaborações com o mundo da moda, como aconteceu em 2012 com a marca *Louis Vuitton* através do seu diretor criativo, Marc Jacobs (1963), na coleção *Louis Vuitton x Yayoi Kusama Collection*.

O autor mexicano Manuel Amezttoy (1973) vai recuar à génese das pequenas bandeirinhas recortadas das festividades tradicionais mexicanas (fig. 107) para se lançar, com um fôlego criativo invulgar, para grandes instalações de papel recortado (*papel picado*, em espanhol) (ANEXO 8)⁴⁸¹. É necessário não ser soberbo para se trabalhar sobre a memória, deixando-a intacta, mas criando o novo que a irá projetar no futuro sob a forma de cultura (fig.108). Sem memória, o ente perde-se de si e a cultura torna-se insustentável.

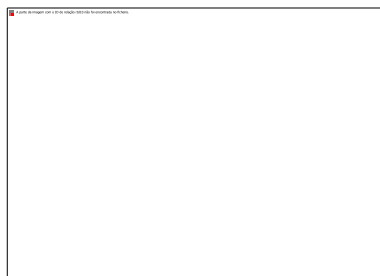


Fig. 107 Bandeiras tradicionais mexicanas de papel picado⁴⁸².

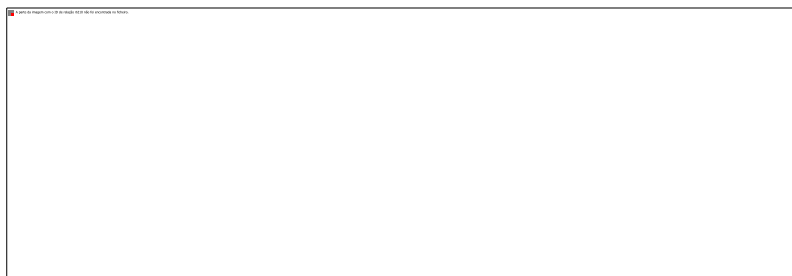


Fig. 108. Manuel Amezttoy, *Pop Up Paradises*, 2012. Papel picado, Faena Arts Center⁴⁸³.

A densidade mítica e a filiação da obra de Manuel Amezttoy na cultura viva do território

⁴⁸⁰ Arquiteto, também francês, cujo resultado extraordinário deste trabalho lhe valeu, e também a Kusama, a seleção do 3.º lugar no “Architizer A+Award”, que recompensa os melhores trabalhos mundiais ao nível da decoração de interiores de lojas.

⁴⁸¹ Em ANEXO 8 apresenta-se um pequeno artigo de Catalina Delgado-Trunk, Arturo Olivas e Christopher Gibson sobre “Papel Picado: a Tradicional mexican folk art”, publicado pelo Museum of International Folk Art, que rapidamente circunstancia esta expressão da arte popular. Recolhido em: <https://www.internationalfolkart.org/eventsedu/education/muertos/papelpicado.html> (consultado em janeiro de 2015). HUNTER, Dard, *Papermaking, the History and Technology of an Ancient Craft*, Nova Iorque, Dover Publications, 1978.

⁴⁸² México: bandeiras em papel picado no espaço exterior onde se realiza uma boda. Imagem recolhida em: <https://www.internationalfolkart.org/> (consultado em maio de 2014).

⁴⁸³ Manuel Amezttoy (1973) nasceu em La Plata, na Argentina. Vive e trabalha em Buenos Aires e Entre Ríos. Estudou na Escola Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón e na Escuela Nacional de Artes Plásticas San Carlos (México DF). Começou a expor no início do milénio, mas a sua obra rapidamente foi aceite e faz parte de várias coleções de museus no continente americano e europeu. Desenvolveu projetos cenográficos na Universidad Finis Terrae (Santiago de Chile), para o El Camarín de las Musas e no Instituto Universitário Nacional de Artes. <https://www.manuelamezttoy.com.ar/bio> (consultado em maio de 2014).

onde trabalha, a fragilidade técnica e a efemeridade da matéria que utiliza, a envolvimento feérica perceptiva e sensitiva – visual, tátil e auditiva –, e a contaminação poética de todos estes elementos da narrativa plástica da obra vão atuar sobre o espectador de forma a que exercite a percepção e a memória, por suspensão dos níveis de abordagem da realidade – da realidade conhecida, da inesperada e da reconhecida (fig. 110). O desempenho que a matéria têxtil dá à obra⁴⁸⁴ neste desafio é mais eficaz do qualquer outro devido à proximidade estrutural com o dinamismo que desloca em si.

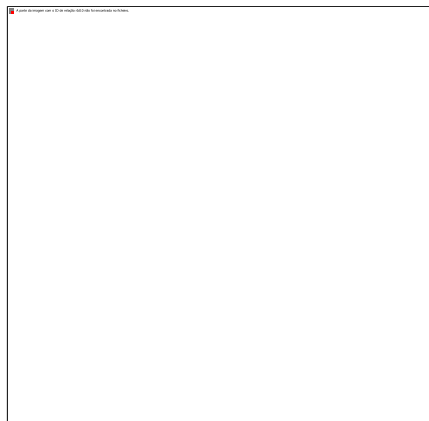


Fig. 109 Manuel Ameztoy, *El Visitante*, 2008-2011. Técnica mista sobre tela, Museo Da Vinci, Milão⁴⁸⁵.

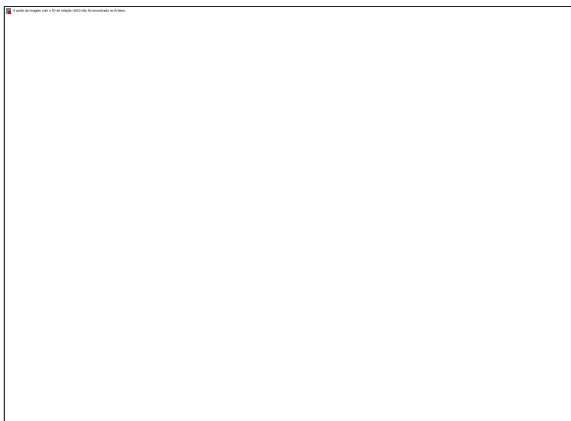


Fig. 110 Manuel Ameztoy, *Pop Up Paradises*, 2012. Papel picado, Faena Arts Center.

Sobre tela, Manuel Ameztoy desenvolve um trabalho quase obsessivo de transparências recortadas, que se evidenciam pelas zonas de sombras e luz que se constróiem pelos contrastes (fig. 109).

Num *design* com vertentes aparentemente muito industriais, encontramos situações inesperadas em que muitas vezes se ultrapassou o domínio da utopia e se alcançaram espaços de vinculação profissional com características da obra de arte (têxtil).

Neste âmbito, e inicialmente no contexto dos países baixos⁴⁸⁶, é exemplar o trabalho, a energia e a projeção de três jovens *designers* holandeses, os gémeos Jeroen Verhoeven e Joep Verhoeven (1976) e Judith De Graauw (1976), que enfrentaram o *design* industrial criando uma firma, a *Lace Fence* (2005), que desenvolve trabalhos originais em rede de metal de aplicação diversa, frequentemente com ligações à arquitetura, como em redes de proteção, vedação e cobertura (fig. 111). O projeto desta firma é transformar situações técnicas

⁴⁸⁴ O papel é um composto de fibras têxteis por excelência. Aqui é a matéria própria da obra e não um suporte da mesma (como o é quando utilizado para desenhar ou pintar).

⁴⁸⁵ Imagem recolhida em: <https://www.manuelameztoy.com.ar/bio> (consultado em maio de 2014).

⁴⁸⁶ Dizemos “inicialmente” porque este projeto realmente nasceu aí, porém, nos últimos anos *Lace Fence* estendeu-se por todo o mundo, tanto pelas encomendas, como pelas exposições do trabalho criativo dos seus membros.

industriais num compromisso visual com o têxtil, metamorfoseando a linha do arame da rede e transpondo-a para um discurso de comunicação visual, numa linguagem que tem a renda e o bordado como referente.

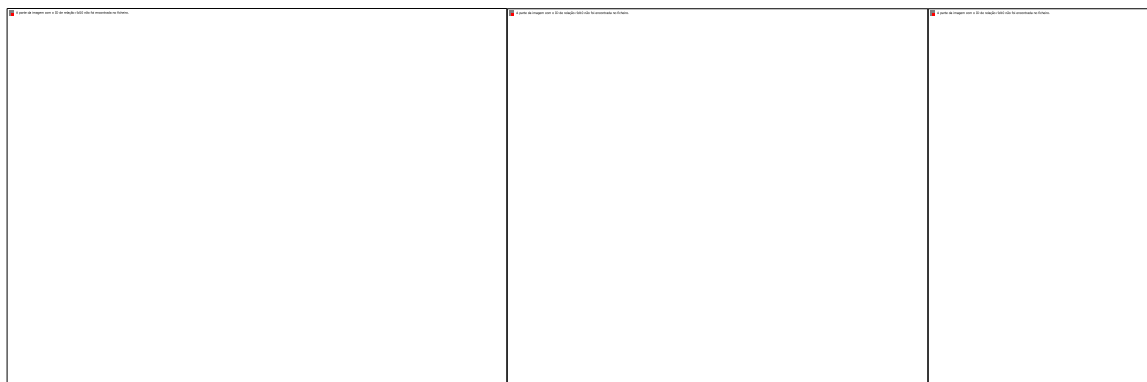


Fig. 111 *Lace Fence*, 2011. 3000 m² de rede de arame trabalhado, Haia, Holanda. *Lace Fence*, 2010. Silo para bicicletas (*Fiets appel*), Holanda. *Lace Fence*, 2013. Cerca de uma propriedade rural, pormenor⁴⁸⁷.

Este território de intervenção apresenta-se num vasto campo de atuação, reapropriando-se da herança mítica e antropológica, das memórias recentes do têxtil doméstico e industrial e das intervenções artísticas têxteis atuais. É trazer para a indústria os processos artesanais de um universo tido como feminino, frágil e afetuoso, numa reunião de dois mundos, aparentemente incompatíveis, tanto estética como conceptualmente, um pouco à semelhança da solução encontrada por Kusama e Marc Fornes na decoração da loja da Louis Vuitton em Londres, 2012 (fig. 106).

Os três artistas plásticos criadores da *Lace Fence* demonstram como uma coisa, supostamente quase industrial, vedações em rede de arame, com funções puramente utilitárias, também podem ter qualidade estética, serem objeto único, criado através de uma metodologia do processo criativo, enraizado numa técnica têxtil, atividade delicada e tradicionalmente de recato feminino. A forma e a função foram contaminadas pela narrativa mística das rendeiras, transformando a fantasia e o sonho do aconchego do ninho em coisa palpável, visível e vivenciada no dia a dia do coletivo.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Imagens recolhidas em: <https://www.lacefence.com> (consultado em março de 2013).

⁴⁸⁸ Jeroen e Joep Verhoeven e Judith de Graauw estudaram *design* na Eindhoven Design Academy até 2004. Em 2005 associaram-se e constituíram *Lace Fence*. Continuam a criar obra individualmente em paralelo com a atividade da firma. Estão representados em diversos museus de referência (obras de Jeroen estão representadas no Victoria & Albert Museum, no MoMa e no Centre G. Pompidou; uma peça de Judit faz parte da coleção permanente do MoMa; e outras peças de Joep estão na coleção do Centro G. Pompidou). Informações foram recolhidas no *site* oficial da *Lace Fence*, assim como o crédito das imagens. <https://www.lacefence.com> (consultado em março de 2013).

5. Novas percepções da tapeçaria tradicional

O mítico tapete oriental continua a ser produzido ainda com as tecnologias das manufaturas ancestrais, trazendo em si todos os mitos geradores. A arte têxtil atual coexiste e absorve a sua estética, a sua filosofia.

Na obra de Rudolf Stingel⁴⁸⁹ instalada no palácio Grassi durante a 53.^a *Bienal de Veneza*⁴⁹⁰ encontramos-nos perante problematizações perceptivas em volta de um “atapetamento” antigo. A totalidade dos planos interiores verticais e horizontais do edifício foi revestida pela reprodução desmesurada do desenho, da matéria e da textura de um tapete oriental original.

Esta mudança de escala não é imediatamente inteligível. Através deste procedimento, Stingel coloca o observador num ponto de vista muito mais aproximado, diminuindo-lhe a estatura. Também a escala do edifício é diminuída na mesma proporção, assim como as telas pintadas que coloca sobre o atapetado vertical. O ponto/fio do tapete foi reproduzido fotograficamente sobre um veludo de tapeçaria industrial, numa escala cerca de quatro vezes maior do que o ponto original (fig. 113). Embora as telas mais pequenas tenham a dimensão real de 20 x 40 cm, são percecionadas como miniaturas de 5 x 10 cm, assim como uma sala com 12 x 20 m parece ter 3 x 5 m, acontecendo o mesmo com as colunas, as fenestranças, a altura das paredes (fig. 112). Este equívoco proporciona uma sensação de intimidade, de nidificação, de conforto têxtil.

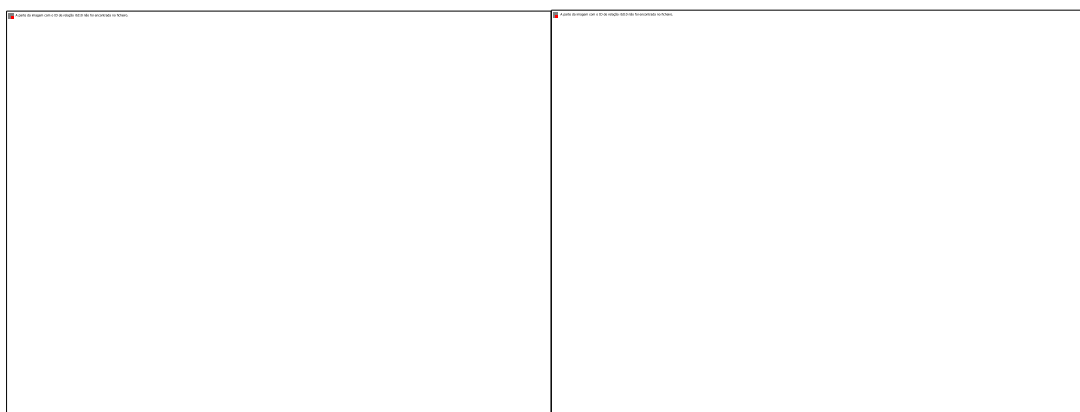


Fig. 112 Rudolf Stingel, Palácio Grassi, Veneza, 2013. Nesta instalação se, por um lado, as pessoas se perdem no padrão agigantado do atapetado, por outro, a arquitetura do edifício miniaturiza-se.

⁴⁸⁹ https://www.contemporaryartdaily.com/2013/06/venice-rudolf-stingel-at-palazzo-grassi/img_1743rudolf-stingel/.
<https://www.artsobserver.com/2012/05/06/frieze-new-york-part-2-highlights-from-the-big-tent/>

⁴⁹⁰ Esta exposição foi comissariada pelo próprio artista em colaboração com Elena Geuna. O projeto, concebido expressamente para o Palazzo Grassi, desdobra-se sobre o átrio e os dois andares superiores, um espaço de mais de 5.000 metros quadrados, e esteve patente de 7 abril a 31 de dezembro de 2013.



Fig. 113 Rudolf Stingel. Percepção do agigantamento do padrão em relação à figura humana. Pormenor, com uma aproximação perto da 1x1, onde se pode ver a tinta apenas na superfície do fio da estrutura da tapeçaria industrial.

Se as grandes dimensões da arquitetura do palácio Grassi diminuem sensorialmente, também, paralela e contraditoriamente, esta instalação transforma o espaço que envolve o observador. Um observador com um metro e sessenta tem uma percepção visual da trama têxtil como se tivesse 40 cm de altura, proximidade que quase o faz sentir-se dentro da teia do tapete (fig. 112). Esta situação espacial transporta um apelo afetivo que interioriza a pertença e a partilha do mesmo espaço com o tapete, devolvendo ao observador a dimensão psicológica do tapete oriental tradicional (espiritual e sensorialmente, a volúpia têxtil do tapete tradicional), redimensionando-lhe o arquétipo.

Esta imposição sensorial do tapete aparece-nos oposta àquela em que se cobriam com tapeçarias espaços áridos, frios e húmidos dos antigos palácios renascentistas. Se também era tido como objetivo o conforto pelo envolvimento das paredes por tapetes, estes, sendo historiados, abriam os muros interiores para as suas narrativas, redimensionando também o espaço, mas num sentido oposto, abrindo-o e tornando-o maior sensitivamente.

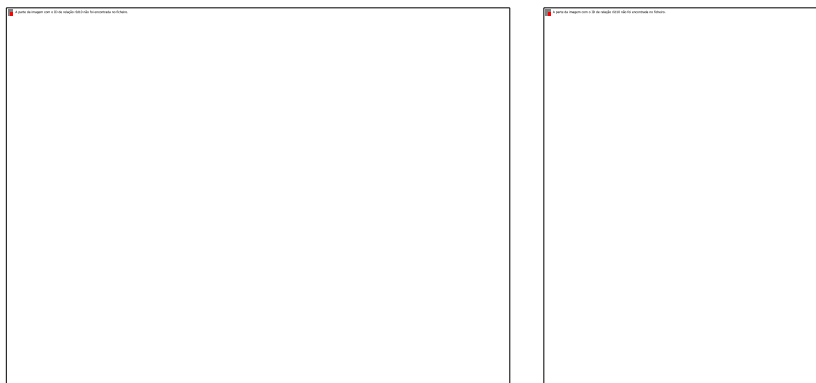


Fig. 114 Rudolf Stingel, pintura, pormenores.

Nas pinturas com que pontua esta instalação, diversos trabalhos de pequeno formato, o autor reforça o carácter têxtil da mesma, aplicando técnicas de *frottage* de redes finas sobre a tela (fig. 114, à esquerda), apropriando-se das texturas e padrões das mesmas, criando

velaturas e outros planos que geram narrativas têxteis explícitas sobre as representações de pictorialidade fotográfica (fig. 114, à direita).

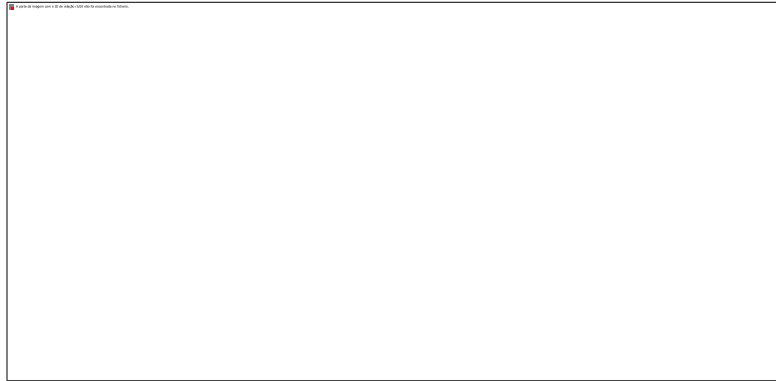


Fig. 115 Rudolf Stingel, *LIVE*, Neue Nationalgalerie, Berlim, 2010⁴⁹¹.

Este tipo de argumento plástico já tinha sido ensaiado por Stingel noutra instalação em 2004, *Plano B* – esta apenas levantando questões de escala – e, em 2010, instala *LIVE* na Neue Nationalgalerie em Berlim, onde o autor consegue modificar a percepção sensorial de um espaço tão caracterizado como o do edifício concebido por Mies van der Rohe (1886-1969), inserindo um tapete em toda a extensão da superfície do solo, com um desenho agigantado na escala, em diversos tons negros, brancos e cinzentos, com a cópia do padrão de um tapete de origem indiana, do século XIX, proveniente de Agra (fig. 115).

Sem que tenha diretamente relação com as obras de Rudolf Stingel de que falamos, mas precisamente ao mesmo tempo em que o autor apresentava a sua instalação no palácio Grassi, encontra-se também em Veneza no interior de igrejas de culto católico, como a de São Julião, aplicações têxteis em altares, colunas e capelas que, de uma outra forma, revelam uma memória presente no quotidiano do século XXI da necessidade do conforto do têxtil no recobrimento das superfícies dos interiores arquitetónicos (fig. 116).

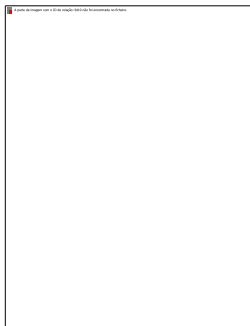


Fig. 116 Igreja de São Julião, paramentos arquitetónicos interiores, Veneza.

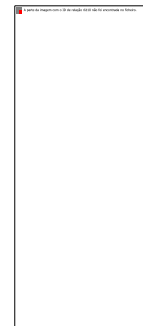
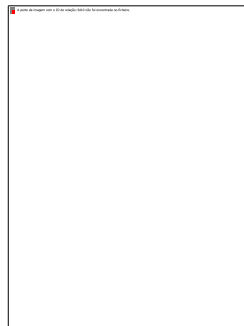
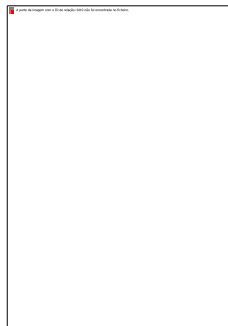


Fig. 117 Tapete de Pilar, Mongólia⁴⁹².

⁴⁹¹ Imagem recolhida em: <https://www.artfacts.net/en/artist/rudolf-stingel-1912/film-text> (consultado em março de 2014).

⁴⁹² STONE, Peter F., *Oriental Rugs – An Illustrated Lexicon of Motifs, Materials, and Origins*, Clarendon, Tuttle Publishing, 2015, p. 219.

Observa-se em templos budistas do Tibete e da Mongólia revestimentos tecidos para colunas, denominados *Tapetes Pilar* (fig. 117), cujos motivos são desenhados de forma a parecerem ter continuidade circular depois de o tapete envolver a coluna. A figura de um dragão é a mais característica deste tipo de tapeçaria ou revestimento têxtil de colunas no Oriente.⁴⁹³

Com um nível de saturação percetiva semelhante ao de Olek ou Kussama, encontramos Farid Rasulov (1985) a representar o Azerbaijão, também numa exposição paralela à 53.^a *Bienal de Veneza* (fig. 118). Com formação no âmbito das ciências⁴⁹⁴, decide afastar-se dessa área e dedicar-se à criação artística contemporânea. Trabalha em diversos *mediuns*, desde a pintura à instalação, passando pela animação e pela escultura, mas nesta *Bienal* apresenta uma instalação cujo *medium* principal é o têxtil. Imprimindo em tecido de algodão um padrão tradicional utilizado nos tapetes manufaturados da região de onde é originário, reveste com ele todas as superfícies da instalação, composta pelo interior de um apartamento típico da cultura ocidental, preservando, no entanto, o atapetado no plano do chão com tapetes verdadeiros de pelo, sempre repetindo o mesmo motivo geométrico.

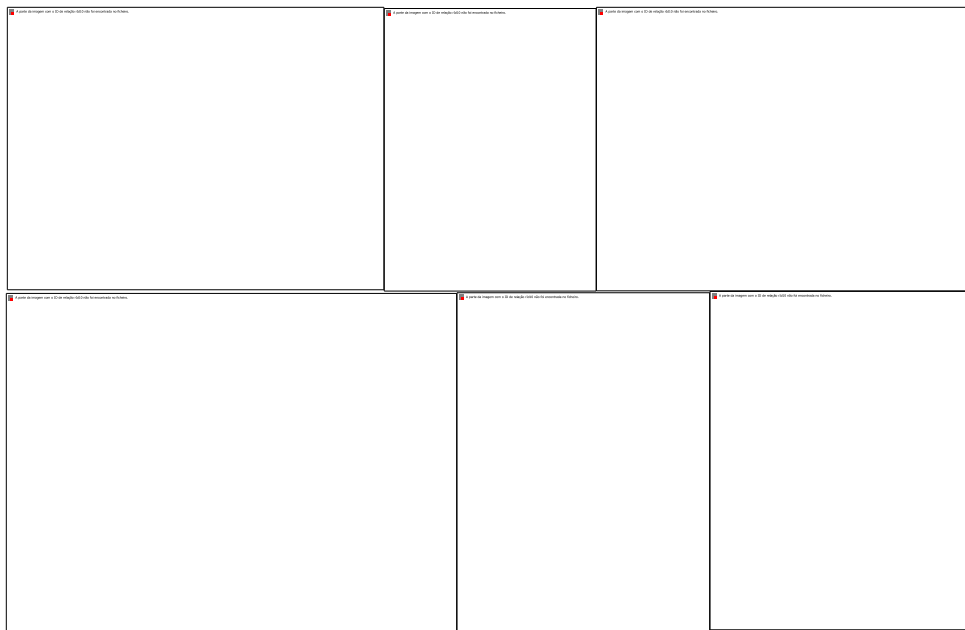


Fig. 118 Farid Rasulov, *Carpet Interior*, 2013. Instalação Aço, madeira, tapete manufaturado, tecido impresso e móveis, 55.^a *Bienal de Veneza*, pavilhão do Azerbaijão, Veneza⁴⁹⁵.

⁴⁹³ Imagem recolhida em STONE, Peter, *op. cit.*

⁴⁹⁴ Farid Rasulov nasceu no Azerbaijão em 1985 e vive em Baku. Formou-se em medicina em 2006, na State Medical University do Azerbaijão, e, em 2007 fez a sua primeira exposição. Utiliza diversos *mediuns* na realização das suas obras. <https://www.faridrasulov.com/bio/> (consultado em maio de 2015).

⁴⁹⁵ Optámos por uma composição confusa das imagens, de modo a que se pudesse transmitir a desordem percetiva que a instalação gera, assim como a perda de referências espaciais.

Rasulov sobrepõe dois mundos, duas culturas diferentes, preservando as formas de uma e as texturas visuais da outra, transformando-as numa espacialidade mística e camuflada. Mas, ao cobrir o plano do chão com tapetes verdadeiros, com a sua textura tátil e entufada, que é sentida quando o observador se movimenta, essa textura de atapetado é transmitida também para a percepção visual do todo envolvente, tornando a “camuflagem” ainda mais real sensorialmente.

Com propostas e objetivos pictóricos e sensoriais semelhantes, Razulov e Stingel aproximam-se, embora o equacionado seja diferente – no primeiro colocam-se questões socioculturais e no segundo questões de escala e tempo.

Nevin Aladag, nascido na Turquia em 1972, está atualmente sob o olhar atento dos observadores da arte internacional pelo exposto na sua primeira exposição individual na Frieze de Nova Iorque, na galeria Rampa. Exposição que repetiu em Istambul durante o ano de 2012.

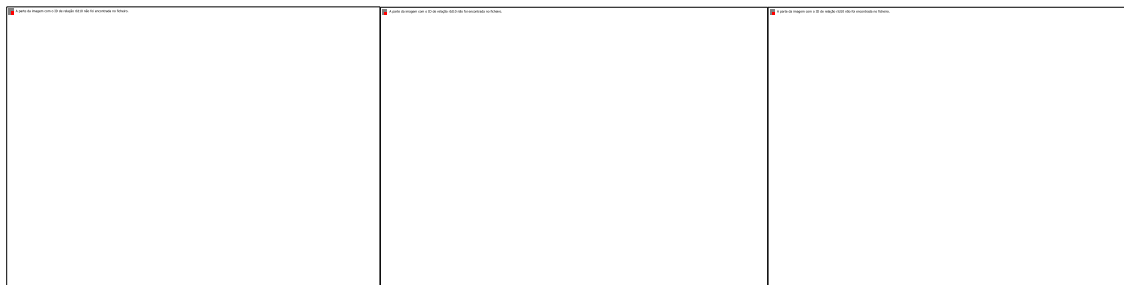


Fig. 119 Nevin Aladag, *Pattern Matching (PM-Vermelho)*, 2010; *Bolas*, 2010; *Colagens de tapeçaria (pormenor)*, 2010. Trabalhos realizados através de colagens de retalhos de tapeçarias.

Trabalhando o têxtil como *medium* principal, junta, através de colagens, uma conceção iconográfica atual à ironia complexa com que trata o mito ancestral, numa releitura do tapete artesanal tradicional. Nevin Aladag iniciou a série de tapetes em 2010⁴⁹⁶. Este autor constrói uma ponte sobre mundos afastados, combinando tecidos provenientes de toda a Ásia e do Oriente Médio, envolvendo bolas verdadeiras, de jogos tipicamente ocidentais, com fragmentos de tapetes orientais e unindo-os com fio de couro (fig. 119).

Sem renunciar à sua identidade turca nem aos seus paradigmas culturais estruturantes, Aladag incorpora nos seus tapetes as marcas dos campos de jogo da cultura ocidental, reformulando a orientação do *mirab* numa simetria paradigmática e metafórica das duas culturas em jogo na construção de uma identidade cultural.

⁴⁹⁶ <https://www.artsobserver.com/tag/nevin-aladag/> (consultado em agosto de 2014)

De entre a vasta obra do colombiano Federico Uribe (1962), que vive e trabalha no Estados Unidos da América, para onde foi em 1988 continuar a sua formação artística iniciada em Bogotá, na Universidade de Los Andes, pode encontrar-se uma série de peças com interesse para o estudo de outras abordagens do tapete tradicional.

Os seus *Tapetes* são obras com um carácter híbrido que criam resistência a classificações (fig. 120). Existe um reaproveitamento de detritos de um quotidiano tecnológico atual para a construção de objetos com uma referência formal à história e à tradição da arte. Construídos com peças usadas em informática (componentes informáticos) que transforma no principal *medium* para obra, frequentemente objetos e instrumentos incomuns, coloridos e com alguma pressuposta modernidade, cujas referências escapam à maioria dos indivíduos, cria através da colagem, uma nova estética para o tapete em que as texturas se assemelham a peculiares fibras têxteis.

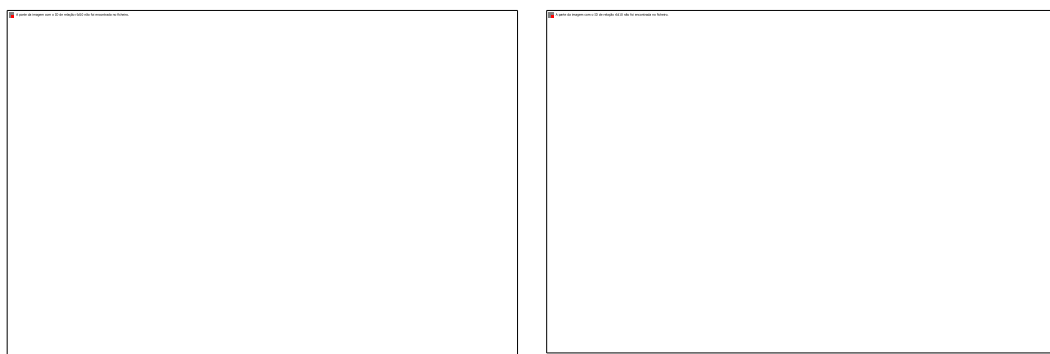


Fig. 120 Federico Uribe, *Tapete*, 2013. Pormenor⁴⁹⁷.

Estes “tapetes” expressam com ironia cáustica a polaridade do mundo atual, assente nas novas tecnologias, virtuais e distantes, *versus* o mundo tradicional do tapete de pelo aveludado, repleto de afeto e aconchego.

Em Alighiero e Boetti (1940-1994)⁴⁹⁸ encontramos ao longo de toda a sua vida criativa uma recorrência a diversas técnicas têxteis para a realização de obra. Também ele fez uma ponte cultural entre o Ocidente e o Médio Oriente, desenvolvendo um trabalho de equipa com

⁴⁹⁷ Federico Uribe é atualmente representado pela Now Galeria de Arte Contemporânea. Fotografia de Cachimbo Yanguas, recolhidas em: <https://www.nowcontemporaryart.com> (consultado em dezembro de 2013).

⁴⁹⁸ Alighiero Fabrizio Boetti nasce em Torino, Itália, em 1940. Filho de um notário e de uma violinista, deveria concluir estudos em economia na universidade de Torino, mas os seus interesses encaminhavam-no para a filosofia, a alquimia e o esoterismo, lendo autores como Hermann Hesse. Estuda culturas não europeias, como as orientais e africanas. Admira a obra de Paul Klee e desperta para a arte. Depressa deixa economia e se inicia na criação artística. Estuda gravura em Paris. Dedicar-se à *Arte Povera* de que é um dos iniciadores, embora seja também considerado conceptualista. Participa em diversas iniciativas de índole político-social e artístico-cultural com Michelangelo Pistoletto. Em 1967 Alighiero Boetti passa a assinar “Alighiero ‘e’ Boetti”, reinventando-se no plural e assumindo-se como dual (“serial”), ele e si próprio, o seu gémeo, o que vai desencadear alguns trabalhos emblemáticos, como *Gemelli*, uma montagem fotográfica a preto e branco, em que duplica o seu retrato e questiona a singularidade de si mesmo. Informações recolhidas em diversas fontes: DI PIETRANTONIO, Giacinto, LEVI, Corrado (coord.), *Alighiero Boetti – Quasi tutto*, Milão, Silvana Editoriale, 2004; SAUZEAU, Annemarie, *Alighiero e Boetti, Shaman/showman*, Rome, Humberto Allemandi & C., 2001; <https://www.fondazioneboetti.it/index.html> (consultado em agosto de 2014).

tecelãs e bordadeiras afegãs (fig. 121, ao centro), a quem disponibilizava desenhos evolutivos de mapas políticos mundiais para que os tecessem ou bordassem, mas deixando as marcas das pequenas peculiaridades da manufatura que, noutras circunstâncias, poderiam ser consideradas erros. Esta opção foi tomada conscientemente para permitir a possibilidade da expressão individual do artesão, deixando a sua marca pictórica visível, e para que a obra se tornasse mais orgânica e genuína, embora a sua orientação fosse constante.

Iniciou esta série em 1969, com um protótipo desenhado à mão, onde coloriu cada país com a sua bandeira. Depois de uma visita ao Afeganistão, inicia em 1971, em Cabul, esta colaboração artística (fig. 121).⁴⁹⁹



Fig. 121 Alighiero e Boetti, *Mappa*, 1971-1972. Bordado sobre tela, 147 x 228 cm⁵⁰⁰. Duas das bordadeiras afegãs a quem Boetti encomendou nos anos 70 a série *Mapas*⁵⁰¹. *Alternando da Uno a Cento e Vice-Versa*, 1977. Bordado sobre tela, 125,5 X 130 cm⁵⁰².

Estes mapas/tapeçaria foram evoluindo ao longo dos anos, de acordo com as mutações políticas do mundo. Trabalhou com essas mulheres, bordadeiras e tecedeiras, até 1994, ano da sua morte. A execução de cada mapa demorava cerca de um a dois anos até estar concluído, embora a invasão soviética do Afeganistão em 1979, tivesse suspenso a produção entre 1982 e 1985, sendo raros os trabalhos realizados nesse período.

Por vezes são inscritas palavras nas tapeçarias, umas em italiano, da autoria de Boetti, e outras retiradas de poesia *sufi*, escolhida pelos homens afegãos das mesmas comunidades das artesãs, reunindo à mensagem geopolítica das obras uma ironia quase clandestina que indicia uma relação fiduciária na realização das obras e uma cumplicidade entre as duas culturas.

Está subjacente a esta atitude de Alighiero e Boetti um reconhecimento e respeito pela cultura e saber de outro povo, num entendimento de paridade e partilha cultural, proporcionando sustentabilidade efetiva a esse grupo de mulheres e às suas famílias, trazendo

⁴⁹⁹ A aproximação de Boetti ao Afeganistão parte do fascínio exercido pela atitude aventureira de um seu antepassado, Giovanni Battista Boetti (1743-1798), monge dominicano que foi missionário em Mosul (agora em território iraquiano) e no Curdistão e cuja vida parece entrosar-se com a de Al-Mansur. *Idem*.

⁵⁰⁰ Imagem recolhida em: <https://www.artobserver.com/2009/12/go-see-new-york-alighiero-e-boetti-mappa-at-gladstone-gallery-through-january-23-2009/#sthash.GGKoXUza.dpuf> (consultado em maio de 2015).

⁵⁰¹ Imagem recolhida em: <https://www.archivioalighieroboetti.it/eng/alighiero-boetti/gallery-works/#/mappa-3> (consultado em maio de 2015).

⁵⁰² Imagem recolhida em: *loc. cit.* (consultado em maio de 2015).

e levando para os dois territórios notas do saber e do cotidiano das respectivas zonas geográficas, como cartas conviviais de reconhecimento recíproco, condição sem a qual a sustentabilidade das sociedades será impossível.

Não apenas hoje, mas sempre, é e será de extrema importância o exemplo humanista que Boetti legou ao mundo, um artista cuja arte é projetada, criada e realizada sob os pressupostos da sustentabilidade e harmonia entre os povos. *“Not only his works but his choices as an artist strongly influenced the generation of artists that followed and many young people of the new millennium, in Italy and in the world.”*⁵⁰³

6. Os novos nomadismos têxteis passam pela investigação científica

A permanente investigação e as recentes descobertas científicas possibilitam a manipulação da estrutura molecular da matéria, trazendo uma dinâmica extraordinária à relação que se tem com o têxtil, nomeadamente no que respeita às suas delimitações conceptuais e físicas. O conhecimento científico sobre a matéria trouxe outras abordagens tecnológicas e conceptuais aos *designers* em todos os domínios da produção, da indústria mais pesada à arquitetura, aos objetos utilitários, passando pela própria matéria-prima, até à moda e à arte, sendo que é no campo da arte que se experimenta, “sem compromissos”, muita desta inovação.

A aplicação da inovação têxtil tem permitido desenvolver sistemas e solucionar questões aparentemente impossíveis na investigação científica, na aeronáutica espacial, na arquitetura, na engenharia, na eletrónica, na indústria automóvel e nos seus componentes, no *design* de objetos específicos e com determinadas funções, assim como na moda.

Atualmente é comum a utilização de película em *spray*, criada pela indústria têxtil ainda há poucos anos, muito utilizada em pensos cirúrgicos e, ainda na área da medicina, encontramos o têxtil a ser protagonista de uma grande e diversa gama de aplicações extremamente importantes para o avanço das técnicas cirúrgicas, implantes, próteses, etc. No ramo das fibras inteligentes existe um leque vasto de inovações científicas já aplicadas ao *design* de vestuário específico, tornando-o completamente impermeável e térmico ou resistente ao fogo e à perfuração, ou, ainda, tramas cujos fios são agentes de circuitos integrados, permitindo a inclusão de sensores de diversas especificidades e aplicações, as

⁵⁰³ São estes os termos com que se fecha a sua biografia no arquivo que tem na Web. <https://www.archivioalighieroboetti.it/eng/alighiero-boetti/> (consultado em julho de 2015); *Archivio Alighiero Boetti*, Vicolo della Penitenza, 17, 00165 Roma, Itália.

películas ultrafinas de silício com incorporações eletrônicas, pneus de veículos automóveis de estrutura têxtil, entre muitas outras aplicações. Ilustramos esta evolução com o exemplo da fibra têxtil com integração de fibra ótica nos fios de base, que produz tecidos emissores de luz, como se pode ver nas imagens abaixo (fig. 122, ao centro e à direita).

Nas manipulações da estrutura da matéria-prima têxtil natural, encontramos alguns exemplos, entre eles aquele que permite a geração de fios têxteis com propriedades endógenas diversas das inatas, como os bichos-da-seda produtores de seda de diversas cores e com luminescência própria⁵⁰⁴, permitindo novas e diversas aplicações, como no *design* de roupa e em objetos refletoras (fig. 122, à esquerda).



Fig. 122 Casulos fluorescentes de bichos-da-seda⁵⁰⁵. Roupas realizadas com tecidos com fibra ótica integrada. Malha ótica. Joana Vasconcelos, *Jardim do Éden (Belvedere)*, 2011⁵⁰⁶.

Se estas invenções têm aplicabilidades funcionais úteis, também potenciam novos materiais e tecnologias que permitem desenvolver dinâmicas criativas ao nível da construção da obra de arte têxtil, recriando os paradigmas.

A obra de arte concebe-se e constrói-se em volta das matérias mais diversas. Muitas vezes, novas possibilidades de aplicação surgem das soluções materiais que a arte cria, noutras acontece o contrário, sendo a própria criatividade artística estimulada pelas potencialidades técnicas e expressivas das novas tecnologias, apropriando-se delas como

⁵⁰⁴ Esta investigação foi empreendida pelo Institute of Materials Research and Engineering (IMRE), em Singapura, e o processo de produção de seda natural fluorescente é relativamente pouco invasivo do ecossistema natural e muito eficaz, considerando a grave poluição atual da indústria de tingimento. Poucos dias antes das lagartas encasularem, os investigadores do IMRE completam-lhes a dieta de folhas de amoreira em pó com moléculas de um corante fluorescente, o que se vai refletir também na cor da baba com que irão construir os casulos com que se rodeiam e, consequentemente, na cor do fio que irá ser recolhido desses casulos. Estes fios de seda têm as características estruturais modificadas que, no entanto, são endógenas. Não sei se com hipocrisia ou não, a coordenadora do estudo, Dr.ª Natalia Tansil, afirma: “The new, more environmentally friendly method allows us to integrate colors into the very fabric of silk and does away with the need for manual dyeing.” A autora do artigo corrobora estas afirmações de uma forma mais objetiva: “This would shrink the ecological footprint of the chemical-based and water-intensive silk industry”. E ainda avança para toda uma gama de aplicabilidades do produto que dentro de pouco tempo estará no mercado: “The discovery also has potential in the medical field. Instead of colored silk, the worms could spin cocoons with anti-inflammatory and antibacterial properties for use in bandaging materials. The luminescent strands can also provide a way to monitor implanted bone and tissue scaffolding.” Visnja Popovic, “You Are What You Eat”, blog do Textil Arts Center, 18 de maio de 2011; <https://www.textileartscenter.com/blog/you-are-what-you-eat/> (consultado em novembro de 2013).

⁵⁰⁵ Casulos luminescentes de bichos-da-seda. Os cerca de 365 m de fio de seda recolhidos terão as mesmas cores brilhantes destes casulos. Investigação levada a cabo pelos investigadores dos departamentos de engenharia, física e bioengenharia da Universidade Nacional de Singapura, liderada por Ming-Yong Han (Natalia C. Tansil, Yang Li, Choon Peng Teng, Shuangyuan Zhang, Khin Yin Win1, Xing Chen e Xiang Yang Liu). Comunicação intitulada “Intrinsically Colored and Luminescent Silk”, primeiramente surgida *on-line*, em fevereiro de 2011, e publicada depois em papel pela revista científica *Advanced Materials*, vol.23, n.º 12, 25 de março de 2011, pp. 1463-1466. Imagem recolhida em: <https://www.cienciahoje.pt/index.php?oid=47606&op=all> (consultado em agosto de 2014).

⁵⁰⁶ Imagens recolhidas, respetivamente, em: <https://www.textileartscenter.com> Tien Chiu, *Bringing out the light in a jacquard weaving by scratching the fiber optic cable*, 8” https://www.youtube.com/watch?v=_97r1MrPpCE <http://https://www.joanavasconcelos.com>

meios de manifestação. Adaptando procedimentos ou produtos científicos de ponta, por ajuste ou mesmo por reinvenção, vários autores revelam obras, tanto tecnologicamente inovadoras, quanto experimentalistas do ponto de vista da ciência. O conceito de oficina, de *atelier*, transforma-se em laboratório, e o labor em investigação artística.

É na relação entre moda e *design* que é mais visível a aplicação das novas tecnologias têxteis, fundamentalmente porque é nessa zona da *wearable art*⁵⁰⁷ que a informação é mais divulgada. De facto, são tão relevantes e diversas as experimentações tecnológicas ao nível da roupa e da moda que se expande através dela que, embora não fazendo especificamente parte do âmbito nem dos objetivos da nossa investigação, a sua referência torna-se importante devido às interpenetrações destas realidades no universo da criação artística.

Mencionaremos apenas algumas situações exemplificativas, sem intenção de sermos exaustivos, tanto nas obras como nos autores. Não pretendendo ingressar no domínio do *design* de moda, encontramos, no entanto, autores que desenvolveram obras com base na “roupa” como conceito, suporte ou forma, uns de forma mais obsessiva e sistemática, como Bispo do Rosário ou Kaarina Kaikkonen, outros de forma circunstancial e conceptual, como podemos ver em Lourdes Castro, Ana Vieira, Maria Lai, Alexandra Bircken ou Chiharu Shiota.

Nesta interligação entre arte, roupa e moda, abordaremos apenas as novas tecnologias experimentais com o objetivo de desenvolver novas propostas artísticas.

A tecnologia *LED* (*light-emitting diode*), emitindo luz de uma fonte mínima e quase fria, veio possibilitar a integração de elementos lumínicos em composições têxteis. A este nível, no *design* de moda, salientamos Barbara Layne (1931), responsável do *Studio subTELA*⁵⁰⁸. O seu vestido *Tornado*, produzido em 2007 (fig. 123), é uma obra representativa deste tipo de *design* tecno-têxtil.

O tecido do vestido *Tornado* foi concebido a partir de uma cópia *Mimaki*⁵⁰⁹ de um

⁵⁰⁷ A *wearable art* ou, traduzindo para português, a arte vestível, refere-se mais a uma atitude quotidiana conscientemente diferenciada, mas também pode estar ligada ao figurino cénico, à *performance*, ou a trajes para ocasiões específicas (fatos do carnaval de Veneza, por exemplo), desde que envolva uma intenção artística de criação de um objeto único.

⁵⁰⁸ O *Studio subTEla* está envolvido na formação de uma nova geração de artistas, *designers* e engenheiros que cruzam esferas criativas e técnicas. Barbara Layne é a diretora criativa da equipa que integra assistentes de pesquisa que geralmente frequentam pós-graduações de Artes Visuais, de Engenharia e de Ciência da Computação na Concordia University, universidade onde ela também leciona. É membro do Instituto de Pesquisa e Criação em Artes e Tecnologias dos Novos Media e investigadora no campo dos têxteis interativos, com inúmeros trabalhos científicos publicados. É membro fundador do *Hexagram Institute for Research-Creation*. <https://www.subtela.hexagram.ca/> (consultado em agosto de 2014).

⁵⁰⁹ A *Mimaki* é um dos principais fabricantes de impressoras a jacto de tinta de grande formato e de máquinas de corte para o mercado gráfico, têxtil/vestuário e industrial. As cópias impressas neste processo são por isso denominadas *Mimaki*. <https://www.mimaki.pt/> (consultado em agosto de 2014).

tornado, fotografado no Nebraska pelo fotógrafo americano “caça-tempestades” Mike Hollingshead⁵¹⁰, cuja imagem foi reforçada através de *LEDs* que acendem e apagam com uma cadência complexa, sublinhando a ilusão dos clarões dos relâmpagos que ocorrem durante as tempestades.



Fig. 123 Barbara Layne (*subTELA*), *Vestido Tornado*, 2007⁵¹¹.

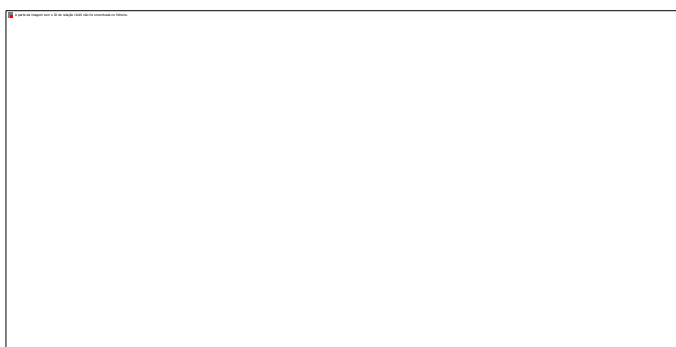


Fig. 124. Lucy McRae (Royal Philips Electronics), *Bubelle Emotion Sensing Dress*, 2007⁵¹².

O vestido *Bubelle Emotion Sensing Dress* (fig. 124) foi criado nos laboratórios eletrônicos da *Philips* (*Royal Philips Electronics*, em Amesterdão) no âmbito do seu projeto *PELE*, uma pesquisa exploratória na área da *Sensitive Emotion* em que a matéria com a qual foi construído é reativa biologicamente à emocionalidade de quem o veste, o que se traduz por mudanças mais ou menos bruscas de cor, brilho ou luz.

Segundo a diretora do projeto, Lucy McRae⁵¹³ (Inglaterra, 1979), “uma peça de vestuário pode ser um dispositivo eletrônico ou bioquímico interativo altamente complexo, sensível a impulsos subtis, como a sensualidade, afeto ou sensibilidade”⁵¹⁴.

Nora Ligorano e Marshall Reese, dois artistas plásticos norte-americanos que trabalham em conjunto desde o início dos anos oitenta, assentam a sua metodologia criativa numa aplicação de mecanismos tecnológicos inovadores aos processos de tecelagem ancestrais. As obras, realizadas já no segundo milénio, são tecidas usando fibras condutoras da luz, o que lhes facilita abordagens conceptualmente diferentes. Desenvolveram tapeçarias óticas que mudam permanentemente as cambiantes da cor/luz.

⁵¹⁰ Mike Hollingshead é fotógrafo e “caça-tempestades” americano. <https://www.extremeinstability.com> (consultado em agosto de 2014).

⁵¹¹ Informações e crédito das imagens: <https://www.subtela.hexagram.ca/Pages/more%20tornado%20dress.html> (consultado em agosto de 2014).

⁵¹² Imagem recolhida em: <https://www.talk2myshirt.com/blog/archives/335> (consultado em agosto de 2014).

⁵¹³ Lucy McRae, nascida em Inglaterra, vive e trabalha em Amesterdão, define-se assim no seu site oficial na Internet: “Lucy McRae is a science fiction artist (...) Dousing technology in femininity she responds to complex future scenarios inventing visually iconic experiences that connect science with the imagination.” <https://www.lucymcrae.net/> (consultado em agosto de 2014).

⁵¹⁴ <https://www.talk2myshirt.com/blog/archives/335#sthash.HZWGexBp.dpuf> (consultado em agosto de 2014).



Fig. 125 Nora Ligorano e Marshall Reese, *IAMI - Woven Data Portrait*, 2013 e 2009, respetivamente. Tapeçaria em fibra ótica.⁵¹⁵

Aplicando tecnologias emergentes criaram, e expuseram pela primeira vez em 2013, obras interativas, em que desenvolveram um novo conceito de retrato, um retrato emocional e físico (fig. 125), monitorizado digitalmente, diretamente ou por via da *Web*, em que o retratado responde a um conjunto de onze perguntas cujas respostas são reconvertidas em dados logarítmicos que vão, por sua vez, acionar o mecanismo lumínico-cromático da obra, transformando-a de acordo com o padrão emocional e físico recolhido. Nora Ligorano desenvolve este discurso acerca de *Fiber Optic Tapestry*:

“It’s like weaving information,” (...) “We wanted to make a textile using contemporary communication materials and processes, to redefine the role of a tapestry in contemporary culture.”

*“Weaving epitomizes social interaction. Textiles have a shared history throughout the world’s cultures and are common throughout time. In European culture, medieval tapestries tell narratives, and in the 21st century, we find our stories threaded and networked throughout the web. The Fiber Optic Tapestry is an art form about networking, communication, and society.”*⁵¹⁶

A criação de outras fibras permite outras incorporações, outras funções e novas maneiras de pensar o têxtil, cujas criações não têm limites num novo domínio da investigação da *cibertrónica*.⁵¹⁷

Anna Dumitriu (1969)⁵¹⁸ assume-se como investigadora desenvolvendo em laboratório pontes profícuas entre a produção artística, a investigação científica, mais relacionada à

⁵¹⁵ Imagens recolhidas em: <https://www.ligoranoreese.net/fiber-optic-portrait/> (consultado em maio de 2015).

⁵¹⁶ Informação recolhida em: *loc. cit.* (consultado em maio de 2015).

⁵¹⁷ BROWN, P. J., STEVENS, K., *Nanofibers and Nanotechnology in Textiles*, Londres, Brown & Stebens Publication, 2007. Podemos situar este tipo de experimentações no âmbito da *ciberart* que, embora tendo um carácter mais abrangente e não se circunscrevendo apenas ao têxtil, ou ao que pode ser definido dentro dos seus limites mais alargados, pode integrar estas perspetivas tecnológicas.

⁵¹⁸ Anna Dumitriu, é uma artista visual independente, nascida em 1970, especializada em bioarte, com uma atividade artística e científica notável, promovendo incessantemente uma ponte entre ambas. Tem participado e organizado diversas residências artísticas, nomeadamente no Adaptive Systems Research Group da Universidade de Hertfordshire, sobre robótica social, na Clinical Research Consortium Project, no Reino Unido, na Universidade de Oxford, no projeto Modernising Medical Microbiology, na Wellcome Trust, intitulado *A Hypersymbiont Salon*, e, ainda, como Research Fellow Visitante na Sociedade Waag em Amesterdão e na Universidade de Leiden. É fundadora e diretora do Institute of Unnecessary Research.

bioquímica, e a divulgação de ambas. É diretora do *The Institute of Unnecessary Research*⁵¹⁹ e em 2012 foi premiada pela Sociedade de Microbiologia Aplicada. Ao receber o prêmio expressiu o seu contentamento por ver reconhecido o trabalho de longos anos e afirmou que com “o seu trabalho tenta permitir a outros (não-cientistas) um caminho para o mundo fascinante e sublime das bactérias e compreender algumas das questões que nos afetam hoje”.⁵²⁰

O trabalho de Anna Dumitriu está na fronteira entre a arte e a ciência, levantando questões importantes sobre as tecnologias emergentes, tanto ao nível da ética, como da eficácia e da aplicabilidade. Usa nas suas instalações, intervenções e *performances* uma mistura de meios digitais, biológicos e tradicionais, incluindo bactérias vivas, robótica, meios interativos e têxteis (fig. 126 a 129).



Fig. 126 Anna Dumitriu, *Lab Coat Flora*, 2013. Padrão de culturas de bactérias em ágar⁵²¹. Vestido com padrão. Culturas microbiológicas⁵²². Bactéria. Bordado de imagens microscópicas⁵²³.



Fig. 127 Anna Dumitriu, amostras de culturas sobre tecido realizadas num *Workshop*, costuradas num *quilt* coletivo⁵²⁴.

Num dos mais recentes projetos internacionais, *Trust me I'm an artist, towards an ethics of art/science collaboration*⁵²⁵, investiga os novos problemas éticos que surgem quando os artistas criam obras de arte em ambientes de laboratório. Anna Dumitriu é também artista em residência do Centro de Neurociência Computacional e Robótica e investigadora visitante no Departamento de Informática da Sociedade Waag em Amesterdão e na Universidade de

⁵¹⁹ Os investigadores do *Institute of Unnecessary Research*, situado em Amesterdão, constituem um grupo de artistas e cientistas, cujo trabalho transdisciplinar, atravessa fronteiras convencionais das diversas áreas o que, de alguma forma, acaba por ser uma crítica à prática da pesquisa atual, fechada, pouco comparativa e sem cruzamento de dados, avançando apenas na sua área de atuação, o que a torna pesada e com aplicabilidades pouco ágeis. <https://www.unnecessaryresearcher.sh.tum> <https://www.blr.com> (consultado em agosto de 2014).

⁵²⁰ <https://www.annadumitriu.tumblr.com> (consultado em agosto de 2014).

⁵²¹ Imagem recolhida em: <https://www.normalflora.co.uk/> (consultado em agosto de 2014).

⁵²² Vestido mostrado no final de 2013 na exposição *Germ Theory: Bacterial Co-evolution and Textile Art*, em Lubiana, na Eslovénia. Imagem recolhida em: *loc. cit.*

⁵²³ Imagem recolhida em: <https://www.medinart.eu> (consultado em agosto de 2014).

⁵²⁴ Imagem recolhida em: <https://www.alternativedocumenta.tumblr.com> (consultado em agosto de 2014).

⁵²⁵ *Trust me I'm an artist, towards an ethics of art/science collaboration* é um estudo de Anna Dumitriu publicado em formato digital, em parceria com o professor e investigador da nova ética, Bobbie Farside (professor de Ética na Brighton and Sussex Medical School), onde são colocadas e estudadas as novas questões éticas decorrentes da colaboração da arte e da ciência, considerando os papéis e as responsabilidades dos artistas, dos cientistas e das instituições envolvidas. É composto por uma série de eventos públicos, em contextos internacionais. DUMITRIU, Anna, FARSEIDE, Bobbie, *Trust me I'm an artist, towards an ethics of art/science collaboration*, Brighton, Blurb Inc., 2014. Existe em formato *iBook*.

Leiden. Também colabora com *Leonardo Electronic Almanac*. Anna Dumitriu também foi recentemente galardoada pelo *Wellcome Trust* com o financiamento para o seu projeto *The Romantic Disease: An Artistic Investigation of Tuberculosis*.

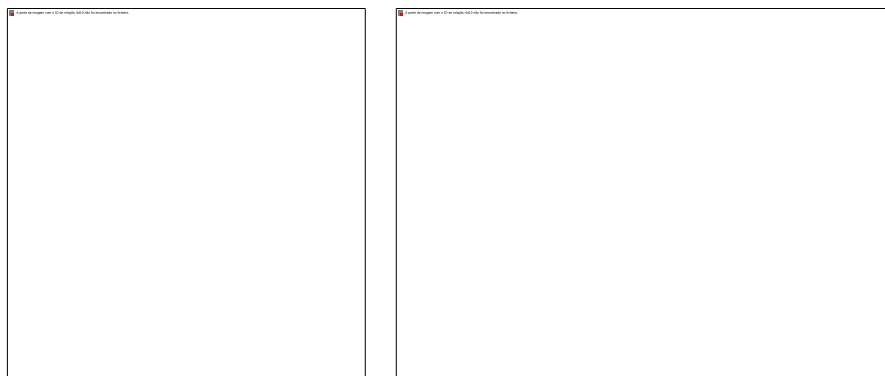


Fig. 128 Anna Dumitriu, *Bed and Chair Flora*, 2005. Trabalho em progresso⁵²⁶. Pormenor.

Desenvolve obras com tratamentos aparentemente mais tradicionais, mas que envolvem sempre a ideia de crescimento bacteriano, como *Lab Coat Flora*⁵²⁷, peça têxtil, uma hipotética bata de laboratório que é suporte de cultura de diversas bactérias que se desenvolvem com marcadores de cores diferentes (fig. 126).

A obra instalativa *work in progress* denominada *Bed and Chair Flora* (fig. 128) compreende uma cadeira encontrada, em cujo assento foram bordadas bactérias que foram cultivadas a partir das que aí foram encontradas originalmente. A peça desenvolve-se conforme o desenho baseado na transmissão eletrônica das imagens de microscópio das bactérias em crescimento da própria cama da artista. O desenho é depois realizado em *crochet* colaborativo, replicando as mesmas formas e texturas nessa linguagem têxtil.

O trabalho que propôs para o dia aberto do *Biomedical Research Centre* do Churchill Hospital de Oxford, em 2012, foi um *drop-in* de MRSA/MSSA (bactérias *Staphylococcus Aureus* resistentes e sensíveis à meticilina) para, a partir dele, orientar uma sessão de *quilt* (fig. 127). Os participantes criaram biopinturas, em pequenos quadrados de pano, usando antibióticos naturais e clínicos, em ágar cromogénico, e bactérias reativas. Assim, num ambiente descontraído e criativo, os participantes puderam aprender novos desenvolvimentos e tecnologias em microbiologia e, ao mesmo tempo, ter a oportunidade de desenvolver um trabalho criativo.⁵²⁸

⁵²⁶ Imagem recolhida em: <https://www.normalflora.co.uk/> (consultado em agosto de 2014).

⁵²⁷ <https://www.artscienceethics.com>. <https://www.annadumitriu.tumblr.com/NormalFlora>. <https://www.normalflora.co.uk/> (consultado em agosto de 2014).

⁵²⁸ Este e outros projetos foram expostos em galerias de referência como o Victoria & Albert Museum e o Museu da Ciência de Londres.



Fig. 129 Anna Dumitriu, *Infective Textiles. Workshop*, London Design Festival's, Victoria & Albert Museum, Londres^{529/530}.

Consideramos que o trabalho de Anna Dumitriu ajuda a compreender tanto a teoria científica como a concepção artística. Nele as fronteiras confundem-se e a identidade da artista e da cientista tornam-se indistintas. Arte e ciência estão interligadas em toda a arte microbiana, mas, acima de tudo, consideramos que o têxtil é um excelente suporte para a bioarte pela versatilidade de recepção, absorção e fixação das mais diversas inoculações.

O projeto *Normal Flora* oferece a visualização à escala humana da fisicalidade do universo microscópico, numa interconexão da vida raramente consciencializada no quotidiano – a vida microbiana das bactérias, bolores e leveduras que nos rodeiam e que vivem dentro e fora dos nossos corpos. Este universo é frequentemente associado a falta de limpeza, mas a autora mostra-nos um mundo interdependente e um ecossistema humano muito mais abrangente. A chamada “flora microbiológica normal” é o estudo das bactérias ubíquas, fungos e leveduras que formam uma parte absolutamente fundamental dos ecossistemas complexos que somos, e onde vivemos permanentemente, como os nossos corpos, as nossas casas, toda a nossa envolvência quotidiana (fig. 129).

Firewall é um dos trabalhos criados por Aaron Sherwood (1978)⁵³¹ em colaboração com Michael Allison. É um trabalho *in progress*, realizado para um grupo de dança experimental, onde o *performer* interage com a membrana em palco. A sua primeira atuação foi em junho de 2013 num espetáculo denominado *Mizalu*, sobre a morte e experiência da realidade em que a membrana de *Firewall* representa um plano que se pode experimentar, mas nunca passar (fig. 130), transmitindo uma constatação tão dura como tentar entender o que estabelece a diferença entre vida e morte. O mecanismo da membrana é basicamente têxtil, cuja

⁵²⁹ Um *atelier* peculiar em *Infective Textiles* e *MRSA Quilt* realizados pelos participantes no workshop durante o *London Design Festival's, Digital Design Weekend*, no Victoria & Albert Museum, em Londres. Imagens recolhidas em: <https://www.normalflora.co.uk/> (consultado em fevereiro de 2014).

⁵³⁰ Imagem recolhida em: <https://www.ecouterre.com/anna-dumitriu-embroiders-deadly-bacteria-antibiotics-into-textiles/anna-dumitriu-super-bug-quilt-11/> (consultado em fevereiro de 2014).

⁵³¹ Aaron Sherwood é um artista dos novos *media*, residente em Brooklin e explora fundamentalmente a causa e o efeito através do som e da luz. Desenvolve a obra em forma de instalações audiovisuais de grande escala, esculturas sonoras, intervenções de arte de guerrilha e desempenho interativo. Tem formação académica constante desde 1994 em arte, música, eletrónica e telecomunicação.

ductilidade proporciona a reatividade ao toque ao nível lumínico e sonoro. Quanto mais se pressiona a membrana mais rápido e mais intenso o som do piano se torna (fig. 130). A informação de profundidade é captada por uma câmara *Kinect* que é usada para manipular a experiência de audiovisual com base no toque⁵³². A apresentação é relativamente simples, mas visualmente deslumbrante: diferentes tipos e formas de luz são projetados sobre uma membrana de *spandex*⁵³³ esticada pelo toque que então reage cineticamente em resposta à intensidade do mesmo.

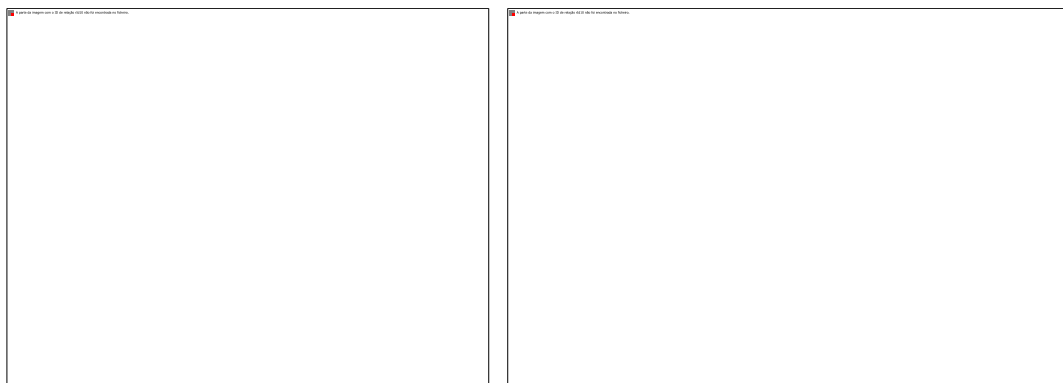


Fig. 130 Aaron Sherwood, *Firewall*⁵³⁴. *Firewall*, Pormenor⁵³⁵.

Já observámos no capítulo I o *Ikat* como uma técnica tradicional de tingir parcialmente os fios antes de tecê-los, de modo a criar um tecido com um padrão integrado, protegendo partes do fio e submergindo outras no corante. Este processo pode ser direcionado para as tecnologias emergentes, adaptando-o à condução elétrica em lugar das tintas. Efetuando uma gravação com uma substância não condutora num fio condutor, deixando algumas partes condutoras de energia e outras não-condutoras, o fio resultante é “listrado” energeticamente de forma a alcançar-se um tecido condutor irregular. O fio condutor gravado pode ser aplicado como fio de urdidura ou de trama, ou de ambas. Este procedimento pode ser aleatório ou utilizado de modo a criar padrões mais previsíveis tal como no *ikat* tradicional. Este processo permite conceber inúmeras soluções técnicas e inovadoras em diversas áreas.

O termo inglês *Glitch*⁵³⁶ é usado para denominar uma qualquer falha num sistema,

⁵³² Mais informação técnica disponível em: <https://www.aaron-sherwood.com/works/firewall> <https://www.designboom.com/art/firewall/> (consultados em maio de 2013).

⁵³³ O *spandex*, conhecido como tal nos EUA e na Austrália, é uma fibra têxtil com um grau de elasticidade de 500%, também conhecida por elastano. É formada por um filamento sintético conhecido pela sua excecional elasticidade. É *lycra* pura, sem adição de poliamida, e é denominada comumente por *lycra* comercial ou industrial. É mais forte e durável que a borracha, a sua principal concorrente. Foi inventada em 1959, por Joseph Shivers, da *DuPont*. Quando foi colocada no mercado, revolucionou muitas áreas da indústria do vestuário. <https://www.spandex.com/> <https://www.fibersource.com/f-tutor/spandex.htm> (consultados em maio de 2013).

⁵³⁴ Imagem recolhida em: <https://www.designboom.com/art/firewall/> (consultado em maio de 2013).

⁵³⁵ Imagem recolhida em: https://www.wired.com/beyond_the_beyond/2012/12/showtime-aaron-sherwood-firewall/ (consultado em maio de 2013).

originalmente eletrônico, princípio que quando aplicado em arte adquiriu a mesma designação, configurando uma estética específica em diversas tecnologias.



Fig. 131 Phillip Stearns, *Glitch Blanket* (Mantas com “defeitos”), desenhada por Phillip Stearns, 2013. Fio de algodão tricotado à máquina.

Phillip Stearns (1982)⁵³⁷, cuja formação de base é na área da música, utiliza este conceito para criar os seus padrões têxteis, acabando por se aproximar da estética do *ikat*, com as suas indefinições formais características (fig. 131).⁵³⁸

A dinamarquesa Astrid Krogh (1968) partilha desta incursão da arte nas novas tecnologias e, como a própria refere, as suas obras “*representam o momento de surpresa e mudanças ... por força da modelação da luz...*”⁵³⁹, luz que trabalha a partir da fibra ótica objetivando-a como matéria têxtil.

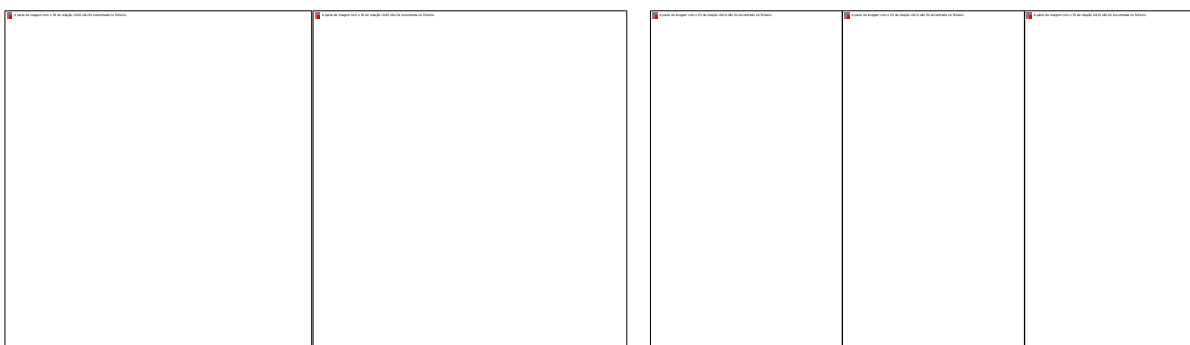


Fig. 132 Astrid Krogh, *Tapeçarias de Luz*, 2011. Galerie Maria Wettergren, Paris⁵⁴⁰. *IKAT II*, 2011. Fibra óptica, fios de papel, 200x 250 cm⁵⁴¹.

Curiosamente, não deixa de conceber as suas obras integradas no grande universo do têxtil tradicional, remetendo formal e conceptualmente as suas obras para referências como o *ikat* ou matrizes mitológicas antigas, respetivamente em *Ikats* (I, II, III), obras de 2011, (fig.

⁵³⁶ Pode traduzir-se o termo inglês “*glitch*” pelo termo português “falha”. No entanto, o conceito situa-se entre “falha” e “defeito”, sendo difícil a adaptação de uma tradução direta. O termo é utilizado em televisão quando se visiona nos ecrãs o ruído e a “não imagem” das interferências de ondas indefinidas.

⁵³⁷ Site oficial de Phillip Stearns: <https://www.phillipstearns.wordpress.com/> (consultado em agosto de 2014).

⁵³⁸ Phillip Stearns é um artista interdisciplinar, multimédia, e professor de arte eletrónica. As suas obras situam-se na interceção da arte com a filosofia e a ciência, baseando-se numa área disciplinar muito abrangente que inclui a instalação, o áudio e o vídeo, o circuito eletrónico como escultura, a escrita, a arte performativa e a composição musical. O seu processo criativo visa revelar os macrocosmos ocultos em potenciais novos materiais para a expressão e novos caminhos para investigações sobre a compreensão do estado de coisas, *loc. cit.* (consultado em agosto de 2014).

⁵³⁹ <https://www.astridkrogh.com/> (consultado em maio de 2012).

⁵⁴⁰ Imagens recolhidas em: *loc. cit.* (consultado em maio de 2012).

⁵⁴¹ *Idem*.

132, à direita) em que cascatas de luz vão mutando a cor no sentido descendente, e em *Tapetes de Luz* (fig. 132, à esquerda), obra também de 2011, tendo como referência os tapetes de pelo, colocados na vertical, cujos fios em fibra ótica emitem na ponta a sua peculiar luz, também ela modelada pela cor.

Astrid Krogh remete-nos o tapete de nós reinventado com fio de luz fria e tátil (fig. 132, à esquerda). Tal como no mito, considera que “*os têxteis são textos, narrativas de padrões que engendram profundidades superficiais*”⁵⁴²

A natureza do processo criativo de Joana Vasconcelos assenta na apropriação, descontextualização e subversão de objetos preexistentes e dos seus ecossistemas.

Embora seja uma autora polivalente, consideramos que a maioria das suas obras é do âmbito da arte têxtil, sendo algumas intervenções do domínio da arte pública. No contexto das novas tecnologias associadas à arte têxtil, uma obra sua torna-se incontornável. Embora seja globalmente mais extensa e com interações muito mais amplas, apenas queremos salientar uma parte – o tratamento do interior do porão do barco *Cacilheiro Trafaria Praia*, que a autora apresentou em itinerância na 55.^a *Bienal de Veneza*, em 2013 (figs. 133 e 134).

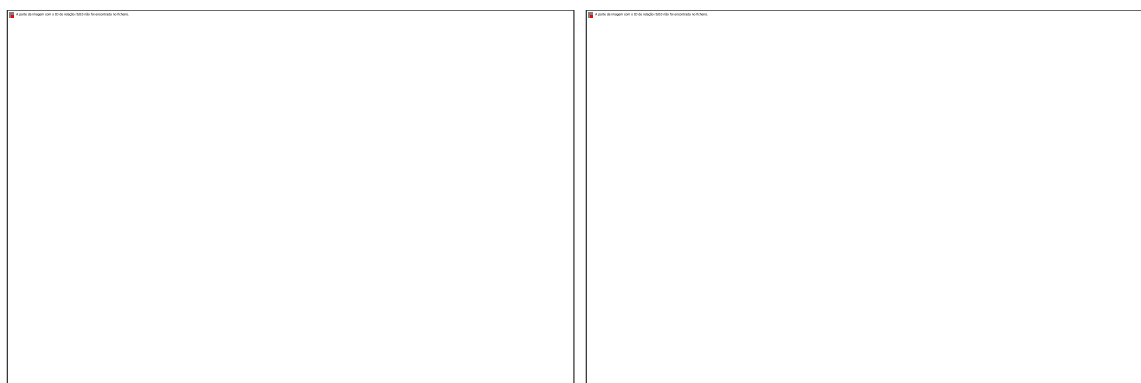


Fig. 133 Joana Vasconcelos, *Cacilheiro Trafaria Praia*, 2013. Porão do *Cacilheiro Trafaria Praia*, 55.^a *Bienal de Veneza*.

Com curadoria de Miguel Amado (1973), criou um ambiente feito de variadas abordagens técnicas da criação têxtil, somando-lhe a luz como elemento pictórico autónomo, uma atmosfera complexa, de tecidos de muitas texturas e de diversos comportamentos, numa gradação cromática ambiental de azuis, dos muito escuros aos quase brancos, recobrimdo todas as superfícies, de onde peças complexas em volumetrias de malha de fios com diversas texturas, entrelaçadas em *LEDs*, surgem para criar uma ambiência surreal, densa e uterina. A instalação envolve o espectador por completo, sugerindo estar emerso num recife de algum oceano profundo, numa experiência mais completa, porque experiencial, do que a proposta pelo *Crochet Project Coral Reef* do *Institute For Figuring* de Los Angeles, que referenciámos

⁵⁴² Informação recolhida em: *loc. cit.* (consultado em maio de 2012).

anteriormente.

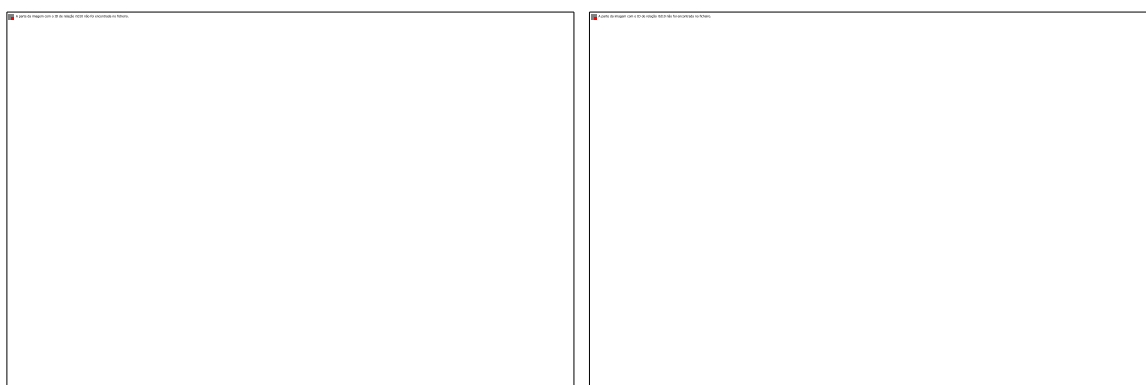


Fig. 134 Joana Vasconcelos, *Cacilheiro Trafaria Praia*, 2013. Porão do *Cacilheiro Trafaria Praia*, 55.^a Bienal de Veneza.

Os cenários oníricos, advindos fundamentalmente da pontuação da luz, remetem-nos para o universo das leituras das *Vinte Mil Léguas Submarinas* de Jules Verne, ou talvez até para as entranhas viscerais da história bíblica de Jonas e a Baleia. Mas é a inclusão de uma nova tecnologia que veio retirar o sabor anódino de uma construção que se poderia circunscrever ao domínio doméstico. A integração e interação dos pontos de luz *LED* vêm trazer outro tipo de vibração ao ambiente de tecidos e malhas que, sem esses brilhos, iria tornar-se claustrofóbico e demasiado incômodo até ao ponto da asfixia sensorial. São esses pontos cintilantes as referências de uma espacialidade labiríntica que tornam a atmosfera dominante menos densa e menos pesada.

Ao apresentar esta obra cujo suporte é um barco, elemento especialmente bem adaptado ao ambiente de Veneza, e ao assumi-lo como pavilhão nacional, ao mesmo tempo que “desterritoaliza o lugar”⁵⁴³, contornando metaforicamente as lutas de poder que muitas vezes marcam as relações internacionais”⁵⁴⁴, Joana Vasconcelos também está a instalar a arte têxtil como possibilidade de fazer mundos, remetendo-a para arquétipos muitas vezes pouco nomeados, num envolvimento que provoca respostas sensoriais e intelectuais marcantes.

Já numa perspetiva da abordagem da tapeçaria pela pictorialidade expressiva da mecânica que a constrói, Conrad Shawcross (1977), especializado em escultura em madeira⁵⁴⁵, fundamenta-se em ideias filosóficas e científicas para conceber e construir mecanismos

⁵⁴³ “Rather than a conventional pavilion with a fixed location, then, Vasconcelos offers up an idealistic floating pavilion. She is deterritorializing territory—metaphorically circumventing the power struggles that so often mark international relations.”, in: <https://www.myamptgoesto11.tumblr.com/post/55150869602/portuguese-artist-joana-vasconcelos-transformes-a> (consultado em novembro de 2013).

⁵⁴⁴ Ao remeter para uma atmosfera subaquática, num país que tem um grande oceano na maior parte dos seus limites territoriais, podemos também remeter, se bem que com algum esforço, para o pedido de Portugal, ainda pendente nas Nações Unidas, para que seja reconhecido e integrado como território efetivo o solo da plataforma oceânica situada sob o Oceano Atlântico.

⁵⁴⁵ Shawcross tem uma formação artística académica, estudou na Chelsea School of Art e The Ruskin School of Drawing and Fine Art, University of Oxford e, para desenvolver as investigações que fundamentam e informam o seu trabalho, e é frequentemente artista residente no Museu da Ciência de Londres.

complexos com cinética autónoma, explorando as possibilidades da ciência, através da qual demonstra a natureza abstrata do pensamento artístico numa manifestação prática.

A primeira máquina de tecer que concebeu data de 2003, sobressaindo já em 2004 na exposição *New Blood* na Saatchi Gallery de Londres, precisamente com a exibição de *The Nervous System* (fig. 135) que evolui e se alarga até à exposição de 2011.

Pelo seu aspeto imponente, esta máquina metafórica em forma de torre, lembra simultaneamente um acelerador de partículas e a sua forma hexagonal, a estrutura helicoidal de duas escadas em espiral e os fios das cordas que se agregam numa evocação visual de recentes descobertas ou teorias científicas da física teórica, desde a descodificação do genoma humano à teoria das cordas. A lentidão dos movimentos da máquina refere a passagem do tempo que, assim, se torna palpável. O tempo está presente nas suas duas formas básicas, a cíclica e a linear, incarnadas, respetivamente, pelas 162 bobinas de fios, circulares e giratórias, e pelo alongamento progressivo da corda assim produzida.

O complexo escultórico/instalativo de Conrad Shawcross assemelha-se a um sistema nervoso autónomo, um mecanismo complexo e apelativo, híbrido, situado numa zona mista entre a possibilidade industrial da primeira revolução industrial⁵⁴⁶ e a utopia dos objetos dadaístas, com uma aparência situada entre a fragilidade de um inseto e a assustadora eficácia de um aracnídeo.

A obra *Sistema Nervoso (Invertido)* (fig. 136) desenvolve questões essenciais da arte têxtil, sugerindo vários aspetos semânticos numa só obra. Temos, assim referências ao mito de Aracné, pela própria forma das peças, a aranha presa ao chão ou suspensa no teto que produz fio “nervosamente”. Podemos encontrar referências a toda uma jornada fabril através dos tempos, evocando a autonomia por que muitas mulheres lutaram. E o título dado à obra transporta o observador para uma micro-realidade de um sistema nervoso simulado, idêntico àquele que nos permite estar vivos e atuantes. A produção do cordame propriamente dita, neste caso ligando por torção os fios coloridos⁵⁴⁷, pode parecer um produto de um mecanismo lúdico, mas assinala, por analogia, o tronco transmissor das eventuais sinapses que nos permitem a consciência, uma vigorosa metáfora sobre a extensão da compreensão do têxtil na estrutura do mundo.

⁵⁴⁶ *Jenny* (*spinning jenny*), a primeira máquina de fição da era industrial, tinha em comum alguma semelhança com a enigmática máquina exposta por Conrad Shawcross.

⁵⁴⁷ Existem três processos de fazer cordame: ligamento por torção dos fios; entrançado dos fios uns nos outros; ou revestimento da parte têxtil que ficará situada no interior dessa matéria de envolvimento.

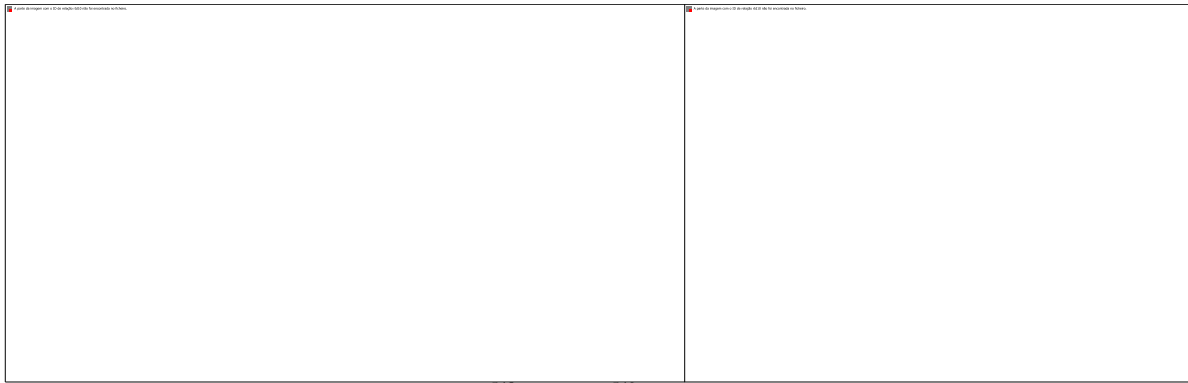


Fig. 135 Conrad Shawcross, *The Nervous Systems*, 2011⁵⁴⁸. Pormenor⁵⁴⁹

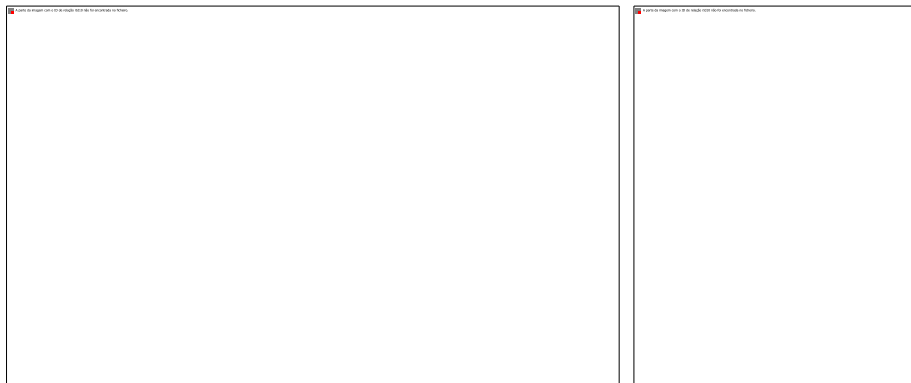


Fig. 136 Conrad Shawcross, *The Nervous Systems (Inverted)*, 2011⁵⁵⁰. Alumínio, aço, madeira de carvalho, cordas multicoloridas, sistema mecânico⁵⁵¹.

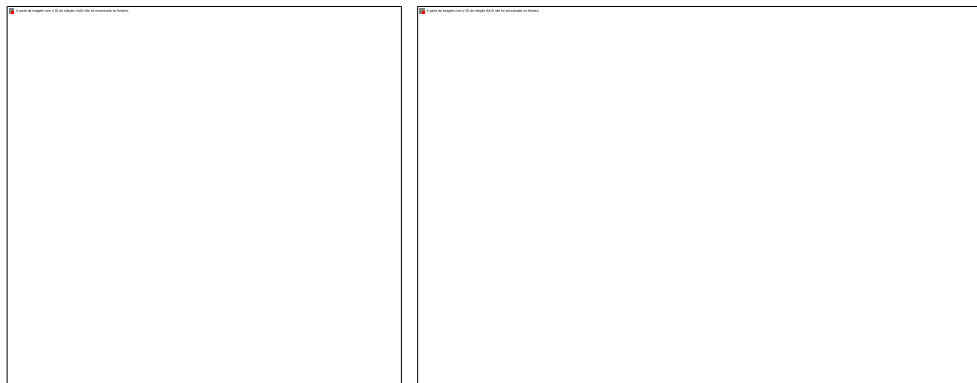


Fig. 137 Conrad Shawcross, *The Nervous System*. Pormenor.

A máquina de fiação em madeira de carvalho, com todo o seu rugido rangido e tremor vibratório, além de ser uma instalação em si, um simulacro de sistema nervoso, é também uma obra de arte que faz obra: as cordas que se acumulam junto à “aranha gigante”,

⁵⁴⁸ Conrad Shawcross, *The Nervous System*, 2011. Alumínio, aço, madeira de carvalho, cordas multicoloridas, sistema mecânico. Imagens recolhidas em: <https://www.pacegallery.com/newyork/exhibitions/11292/conrad-shawcross-the-nervous-system-inverted> (consultado em maio de 2014).

⁵⁴⁹ Conrad Shawcross, *The Nervous System*, 2011 (pormenor). Alumínio, aço, madeira de carvalho, cordas multicoloridas, sistema mecânico.

⁵⁵⁰ Conrad Shawcross, *The Nervous System*, 2003, técnicas mistas, incluindo madeira de carvalho, motores elétricos, cordas, dimensões variadas. Mudam, Luxembourg, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, *Mondes inventés, Mondes habités*, 8 de outubro de 2011-15 de janeiro de 2012. <https://www.e-flux.com/announcements/invented-worlds-inhabited-worlds/>. *The Nervous Systems* oferece uma reflexão artística sobre as fronteiras dos fenómenos da física e da metafísica. <https://www.mudam.lu/fr/expositions/details/exposition/conrad-shawcross/> (consultado em março de 2013).

⁵⁵¹ Imagens recolhidas em: <https://www.mudam.lu/fr/expositions/details/exposition/conrad-shawcross/> (consultado em agosto de 2014).

conceptualmente bem diferente de *Maman* de Louise Bourgeois (fig. 144), podem evocar visualmente as recentes descobertas das teorias científicas da física teórica, como a decodificação do genoma humano ou a teoria das cordas. O seu sistema improvável de engrenagens e roldanas agitam constantemente uma corda, uniformemente torcida, e o cabo colorido derrama-se para fora da máquina como se de pintura se tratasse, acumulando-se no chão como uma escultura informe, em constante expansão. *The Nervous System* oferece uma reflexão artística sobre as fronteiras dos fenômenos da física e da metafísica (fig. 137).

Nos inícios do século XXI, Louise Bourgeois realiza a sua escultura *Heart* (fig. 138). O engenho que constrói é mais simples do que os de Shawcross, mas isso seria evidente, porque se trata apenas de um “coração”... Para um “sistema nervoso” será muito mais complexa a tarefa, portanto deverá ser também mais elaborada a máquina que o fabrica... Metaforicamente talvez seja essa a distância que se coloca entre o sentimento e o sentir (sinapse?), atribuídos a um e a outro, respetivamente, no pensar comum.

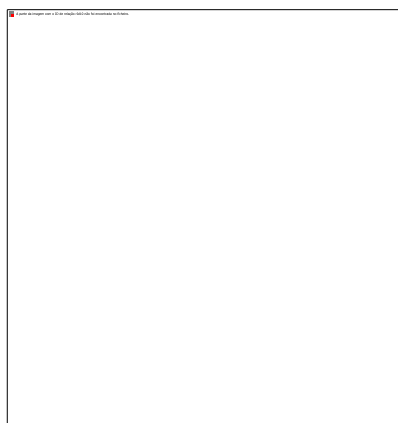


Fig. 138 Louise Bourgeois, *Heart*, 2004.
Galeria Karsten Greve⁵⁵².

Conrad Shawcross estabelece residências artísticas frequentes com o Museu da Ciência de Londres, desenvolvendo investigação em diversos domínios tecnológicos, tendo sempre como pano de fundo as questões ligadas aos novos paradigmas da arte têxtil.

Produto do decorrer de uma dessas residências artísticas surge a obra *Hyperbolic Swarf Drawings* (fig. 139), uma outra “máquina/escultura/instalação” que produz uma escultura tátil, em três dimensões pela transformação de fitas de tecido, reinterpretando um código matemático. A obra produzida pelo trabalho instalado é uma escultura têxtil, anelada e folhada a partir do eixo central longitudinal de uma fita de tecido liso inicial.

⁵⁵² Imagem recolhida em: https://www.artnet.com/magazineus/features/lowery/louise-bourgeois6-15-10_detail.asp?picnum=9 (consultado em junho de 2014).

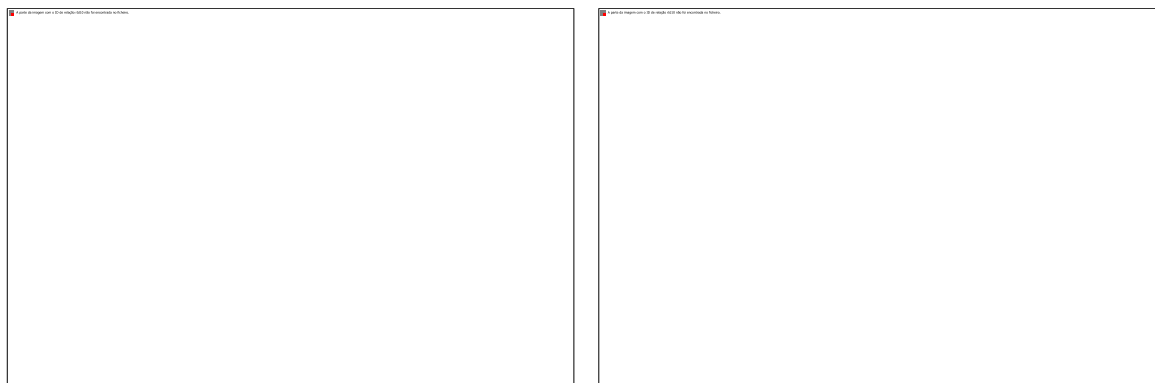


Fig. 139 Conrad Shawcross, *Hyperbolic Swarf Drawings*, 2011. A obra em funcionamento e pormenor do “resultado da criação da obra”⁵⁵³.

A permeabilidade do têxtil suporta as mais diversas aproximações técnicas e conceptuais que, devido a uma constituição estrutural primordial, permitem explorações expressivas com relevo ontológico, mesmo em apropriações mecânicas e computacionais, num afastamento do autor como criador, o que já não acontece com a pequena obra de Louise Bourgeois.⁵⁵⁴

Encontramos subjacente à arte têxtil uma versatilidade que lhe possibilita um confronto humanístico em diversos domínios, do Mito à inovação científica. Aracné parece estar sempre presente, seja na produção da obra em si, na arquitetura da mesma, ou também no ardiloso engenho de apresar, trazendo ao mundo a possibilidade de novos mundos através da arte.

7. Os cânones da sustentabilidade passam pela sensibilidade ao “Outro”

A contestação, embora tenha de angariar muitos apoios “em território inimigo” acaba também por conquistar muito mais “adeptos de peso para a causa”, consumando-se em situações de compromissos, e as lutas pelas diversas multiplicidades em que a sustentabilidade se desmultiplica avançam lentamente em qualquer lugar onde se encontrem e enfrentem.

O retorno mais desejável é aquele que alastre através das consciências, de um para os outros, como uma estrutura rizomática, até criar uma abrangência global. A arte têxtil tem esta apetência conceptual e física, sendo que está implícita previamente na estrutura da própria

⁵⁵³ *Protomodelo, Hyperbolic Swarf Drawings* (Science Museum/Santiago Arribas-Pena). Trabalho realizado numa residência artística no Museu da Ciência de Londres.

https://www.sciencemuseum.org.uk/smap/collection_index/conrad_shawcross_artist_in_residence.aspxrribas-Pena (consultado em abril de 2013).

⁵⁵⁴ Ao referir-se à cibercriação, o professor Hugo Ferrão refere o desaparecimento do autor como criador, o que de certo modo já se sente aqui, se se entender a “parte da obra” que é criada “autonomamente”. FERRÃO, Hugo, “O conceito de ‘Citor’ e a implosão do imaginário humano”, *Arte Teoria*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 8, 2006, p. 48.

matéria têxtil. É esta dinâmica que está no princípio da sustentabilidade e, como temos vindo a observar, é intrínseca ao têxtil e à arte têxtil por inerência.

Os sistemas de informação e as redes de comunicações, a agilização da mobilidade entre os povos, a miscigenação cultural e a disponibilidade de várias linguagens expressivas, a reflexão cívica e democrática, acabam por produzir os mais diversos nomadismos culturais, por difundir estéticas distantes, proporcionando criativas fontes de intervenção artística.

A sustentabilidade da arte como uma força cultural interventiva deve também ser considerada neste contexto, de uma sociedade da informação global, em que os impactos das condições de produção e da prática da arte favorecem obras com temas e fontes de reflexão críticas.

São inúmeros os referentes deste tipo de atitude criativa que passam pela subversão de vários modelos: dos económicos que o capitalismo instalou, ou permitiu que se instalassem residualmente; das deformações que o mercado desenvolve na sociedade da informação; dos níveis da poluição desenfreada; do olhar negligenciado para o “Outro” e para o mundo que nos rodeia.

Estes novos paradigmas ideológicos podem eventualmente reservar para si outras “normas” estéticas, afirmando-se a maioria no contraste de visões do mundo antagónicas às estabelecidas (através da oposição, do confronto, da ironia, do reverso, da enfatização, do absurdo, entre as mais variadas formas de o expressar), fundamentalmente com o intuito de inquietar e agitar o acomodado.

Muitas obras fazem parecer o comportamento criativo impulsivo, mas, depois de uma aproximação, percebe-se que são atitudes estratégicas, controladas e conscientes de forma a melhor intervir na ação social e política do coletivo ou dos governos.

Pela aparente efemeridade e fragilidade do têxtil enquanto matéria, e pela sua esteira intrínseca de informação ancestral, é fácil torná-lo protagonista destas obras, tanto conceptual como construtivamente.

Neste campo de ação encontramos Anne Percoco (1982) uma autora que trabalha sobre o ambiente para uma sociedade mais sustentável precisamente nas duas vertentes, ou seja, não só na conceptualização da obra, mas também na globalidade da sua construção e na preocupação cuidada das narrativas que faz projetar no meio onde se insere.

Os seus projetos enraízam-se naquilo que maior força tem na estruturação da cultura de

cada lugar. Este olhar por dentro das mais profundas verdades que caracterizam todo o trabalho *in situ*, traduz-se em obras muito empenhadas e de grande envolvimento e especialmente perturbadoras para todos aqueles que, na sua organização mental, as refletem como uma possibilidade (fig. 141).

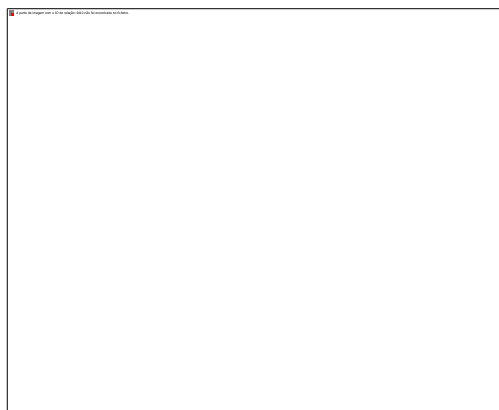


Fig. 140 Anne Percoco, *Indra's Cloud*, 2008. Escultura intervenção pública móvel. Garrafas de plástico transparente e fio de nylon. Vrindavan, Índia⁵⁵⁵.

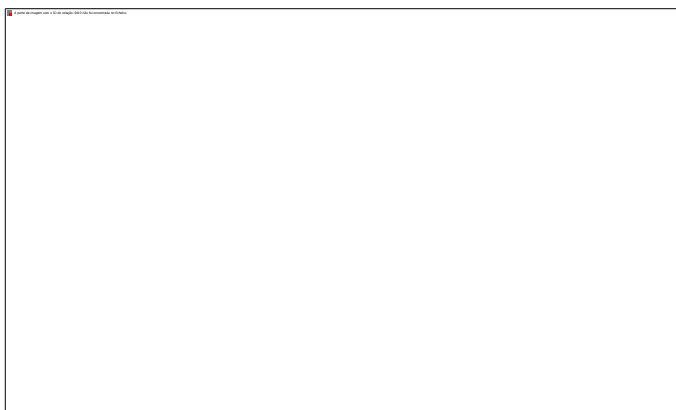


Fig. 141 Anne Percoco, *The life instincts*, 2012. Este trabalho foi apresentado numa exposição individual no NURTUREart em Nova Iorque⁵⁵⁶.

Esta postura é intrínseca à sua produção maioritariamente interventiva, nomeadamente no trabalho que desenvolveu com a comunidade de Vrindavan, uma localidade ribeirinha do rio Yamuna, com o seu curso poluído com detritos urbanos. Vrindavan é uma cidade sagrada para o induísmo onde se celebra Krishna⁵⁵⁷ e onde o seu rio acolhe inúmeros templos ao longo das margens. Este é um dos primeiros projetos logo após terminar a sua formação académica formal, enquadrado numa residência artística no Centro de Artistas Bangalore, na Índia, entre 2009 e 2010, que foi exibido posteriormente na Karnataka Chitrakala Parishath, principal faculdade das artes da cidade. Trabalhando com uma ONG local, a *Friends of Vrindavan*, criou uma escultura mobile de exterior (fig. 140), construída através da ligação, por um processo têxtil, das garrafas de plástico recolhidas no rio e nas suas margens, chamando a atenção de todos para a consciência da grave poluição do rio Yamuna e apelando para atitudes mais cívicas e menos poluentes. Ao mesmo tempo invoca o mito hindu do deus Indra descendo sobre nuvens até às águas do rio, alegoria arraigada à mentalidade do povo desta zona. A transparência das garrafas, as formas “cheias” e arredondadas, como se cada uma fosse uma molécula cristalina que formasse a nuvem, e a peculiar capacidade de flutuação que o todo adquire, como, quando ao alvorecer, parece pairar acima das águas, surgindo por entre as nebelinas matinais, acaba por conseguir ser uma metáfora excelente para a imagem do deus

⁵⁵⁵ Imagem recolhida em: <https://www.annepercoco.com/indrascloud.html> (consultado em janeiro de 2015).

⁵⁵⁶ Imagem recolhida em: *loc.cit.* (consultado em janeiro de 2015).

⁵⁵⁷ Krishna é a manifestação de Vishnu, cuja lenda assegura que ali nasceu e viveu até aos catorze anos. É dos deuses mais cultuados no induísmo.

Indra que, nas águas do rio, sobre uma nuvem, se apresenta aos crentes.

Em 2009, ainda na Índia, Anne Percoco cria, durante um *workshop*, uma camada de proteção externa em folha refletora para a casa de uma família migrante (fig. 142), durante os dez dias do *Sandarbh Artists Workshops*, sobre *site-specific*.

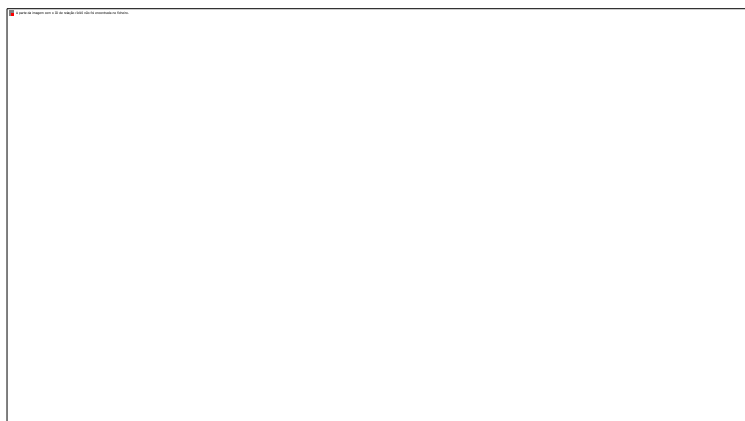


Fig. 142 Anne Percoco, intervenção em *site-specific*, Partapur, 2009⁵⁵⁸.

A cobertura continua a ser tão efêmera quanto o pequeno abrigo preexistente daquela família, mas as condições de habitabilidade são melhoradas, como a proteção do calor, do frio e da chuva. Foi construída com materiais encontrados nas redondezas, restos de têxteis, plásticos e materiais variados. O forro é composto exteriormente por folha refletora e no interior por invólucros de plástico. Esse revestimento reflete o seu entorno imediato, e continuará a refletir qualquer lugar para onde a família opte por mudar. Posteriormente recebeu a informação de que a mesma família ainda vive nesse abrigo no mesmo local, em Partapur.

De volta a Nova Jersey, uma sociedade ocidental de consumo, a autora continua a recolher os detritos dessa sociedade e a transformá-los em obra, agora em vertentes que têm como referente maior o alerta para os limites da sobrevivência, situações humanas cujo único recurso são os detritos da sociedade onde se inserem, mas que não as insere. Esta imposição de um olhar de frente a quem não vê o resvalar daqueles que estão à sua volta permite um debate para assuntos que as consciências tentam ignorar como defesa natural. Nesta perspectiva, intitulou a sua exposição de 2012 *The Life Instincts* (fig. 141) um conjunto de *assemblages* tridimensionais, peças informes onde comemora soluções improvisadas, instintos de sobrevivência e reutilização de materiais descartados, lixos para uma sociedade aparentemente próspera.

⁵⁵⁸ Imagem recolhida em: <https://www.annepercoco.com/indrascloud.html> (consultado em janeiro de 2015).

Este tipo de procedimentos artísticos tem os seus perigos devido precisamente ao facto de a conceptualização estar tão colada à “ideia”. Se em *Indra’s Cloud*, de 2008, existe coerência da união entre o motivo de superfície, o envolvimento em profundidade e a obra, já na intervenção no abrigo de uma família em Partapur, em 2009, parece-nos que subjaz uma atitude desesperada, ingénua ou imatura, e de algum modo conformista. Indicar caminhos de sobrevivência, torna-se oportuno e eficaz para quem não está limitado pela circunstância nem bloqueado pelas mentalidades. Mostrar como “sobreviver melhor” a quem apenas sobrevive ao dia que passa, sem deixar perspectivas de uma existência digna e igualitária, parece-nos ofensivo ou, então, um ato de elementar caridade, pouco solidário, principalmente quando é Anne Percoco a afirmar que, passado uns anos, esta família ainda vive no mesmo local “protegidos” da mesma forma.

O abrigo intervencionado por Anne Percoco poderia ter desencadeado uma atitude de literacia visual e perceptiva, processo que poderia ser transmitido, propondo “jogos” objetivados para o desenvolvimento da capacidade criativa inata, de maneira a que os membros dessa família pudessem vir a responder com graus de assertividade semelhantes, otimizando todo o tipo de situações que lhes fossem surgindo.

Já na exposição *The Life Instincts*, em 2012, exposta na cidade de Nova Iorque, a autora coloca em equação o confronto necessário para alertar consciências para o “Outro”, possibilitando que se construa uma sociedade mais sustentável.

As realidades de hoje, sejam sociais, económicas ou políticas, apresentam-se como um grande emaranhado têxtil sendo quase impossível discernir algum padrão. A arte atual tenta, cada vez com maior objetividade, destrinçar esses padrões, encontrando e trabalhando as pontas desses fios condutores, propositadamente enleados e comprometidos com um todo a que chamamos globalização.

Este enunciado é literalmente exposto como ato artístico na participação da Nova Zelândia na 56.^a *Bienal de Veneza* em 2015, longe de um entendimento estético da arte têxtil, mas profundamente aglutinado à génese do objeto têxtil de forma a poder inferir-se a sua qualidade atuante como arte têxtil contemporânea. Intitulada *Secret Power* (fig. 143), é uma obra criada por Simon Denny (1982)⁵⁵⁹, apresentada num formato “instalativo/informativo”.

⁵⁵⁹ Simon Denny nasceu em 1982 em Auckland, Nova Zelândia. Formou-se em 2004, na Elam School of Fine Arts da Universidade de Auckland (Bachelor of Fine Arts), estudos completados em 2009 na Städelschule da Universidade de Belas-Artes de Frankfurt, na Alemanha, com o professor Willem De Rooij. Fez um programa de residência artística em 2010 na Kölnischer Kunstverein. Em 2014 foi um dos finalistas do Walters Prize e em 2015 foi selecionado para representar oficialmente a Nova Zelândia na 56.^a *Bienal de Veneza*. Simon Denny vive e trabalha em Berlim e é reconhecido pelas suas investigações de exploração para projetos artísticos baseadas em temas sociais,

As obras de Simon Denny permitem uma reflexão sobre a complexidade do mundo atual e da informação global e possibilitam a compreensão de padrões que permitem organizar perspectivas futuras, alertando as consciências para a necessidade de construir organizações sociais alternativas, mais sustentáveis a todos os níveis de atividade.

Em Veneza, Simon Denny intervém em dois espaços entrecruzando-os, uma biblioteca (fig. 143, à direita) e um aeroporto (fig. 143, à esquerda), ambos entrepostos de comunicação, acabando também por ser um confronto de “técnicas/meios” de informação (como vigilância global): “(...) *the airport, a space where bodies are controlled and managed, and with this visual language of a commercial space; the library, a space for gathering and the keeping of knowledge*”⁵⁶⁰, de trocas entre o “livro”, aqui entendido como biblioteca, e o espaço rizomático da *Web*, espaços de debate do que é realmente o conhecimento, “*I think that adds another layer to the clandestine world of contemporary intelligence*”.⁵⁶¹

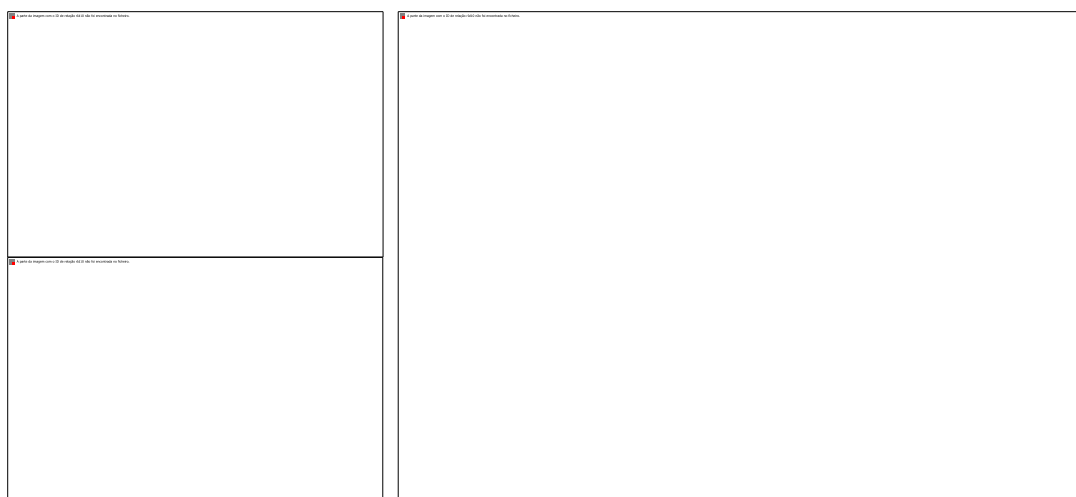


Fig. 143 Simon Denny, *Secret Power*, 2015. Gare das chegadas do Aeroporto Marco Polo em Veneza. Pavilhão da Nova Zelândia, Biblioteca Marciana, instalação multimédia, Veneza⁵⁶².

Salienta-se a inversão estética e o contraponto que o autor equaciona, ao “projetar” a réplica fotográfica do teto trabalhado da Sala dos Globos da Biblioteca Marciana, imbuído de uma iconografia do geopoder renascentista, no chão da gare das chegadas do Aeroporto Marco Polo. O que é curioso e determinante na mensagem é que quem chega, para visitar a *Bienal*, não tem ainda qualquer informação sobre a imagem do chão do aeroporto, tal como

económicos e políticos da atualidade, como o corporativismo cultural, a política da *Web*, a obsolescência programada e a percepção, os sistemas subterrâneos do poder mundial na transversalidade do fenómeno da globalização e o tratamento das questões da identidade.

⁵⁶⁰ Informações recolhidas em: <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/from-trade-show-aesthetics-to-the-airport-an-interview-with-simon-denny/> (consultado em maio de 2015).

⁵⁶¹ *Idem, loc. cit.* (consultado em maio de 2015).

⁵⁶² Imagens recolhidas em: <https://www.moussemagazine.it/simon-denny-new-zealand-venice/#sthash.VtFHDUIp.dpuf> (consultado em junho de 2015).

numa sociedade sob vigilância, não há consciência de onde esta está. Quem parte, depois de estar “informado” sobre a mensagem da obra, e de ter visitado o exposto na biblioteca, já não pode revisitar a obra *in situ* do aeroporto porque não irá passar pela área das chegadas. O que faz pairar alguma sensação de frustração no observador, sentimento de estar sujeito ao engano, deliberadamente⁵⁶³. Aqui, esta obra cumpre por completo o seu propósito: alertar consciências.

Neste autor encontramos uma forte convicção de desenvencilhar os geradores secretos da factualidade do mundo e, inevitavelmente, dos percursos coletivos e individuais. Reencontramos metaforicamente a génese mitológica do mundo, sem ser claramente enunciada como tal, numa contextualização atual das tecelãs míticas do destino, Cloto, Láquesis e Átropos. Na obra que Simon Denny apresenta em Veneza observa-se também este inexorável domínio da textualidade do mundo, numa transposição da transgressão da lógica do sistema efetivada por Edward Snowden (1983)⁵⁶⁴, o qual se poderia empossar de Aracné, também de forma quase metafórica, ou de uma Ariadne de um labirinto quântico.

Simon Denny instaura um outro percurso do ato criativo, rompendo com o corpo, com a obra, ou em que esta se constitui de múltiplos estilhaços de híper-realidades em narrativas virtuais. A “exposição/obra/instalação” é mais um *interface* já não contemplativo, aproximando-se perigosamente do conceito de “citor” de Hugo Ferrão. No entanto, parece-nos que é o fator têxtil, a sua textilidade, que o religa ao visível e o traz à consciência, transferindo-o em obra para uma dimensão humanamente vivível.⁵⁶⁵

⁵⁶³ Salientamos também a ironia da instalação do aeroporto Marco Polo devido à possível associação a um axioma da filosofia oriental “o que está em baixo é igual ao que está em cima”, portanto, o que é inacessível é passível de reconhecimento pela sua projeção em baixo, ao nível do mundo do Homem. Por este modo subjetivo de perceber, haveria uma pista cognitiva para a saída do labirinto exposto na Biblioteca Marciana, até porque a “projeção do alto” no chão situa-se num local em que determina a movimentação de pessoas, e o alto propriamente dito, se situa no teto de uma biblioteca, local de acesso ao conhecimento. Neste raciocínio surge um outro tipo de rede, aquela com que a cognição labora.

⁵⁶⁴ Edward Snowden nasce em 1983 no Estado da Carolina do Norte (EUA). Sem formação académica formal, trabalhou em 2005 como guarda de segurança do Centro de Estudos Avançados de Linguística, um centro de pesquisa da Universidade de Maryland afiliado com a Agência de Segurança Nacional (NSA). Apesar da educação e formação informal, Snowden demonstrou uma grande aptidão com computadores, sendo por isso contratado pela Agência Central de Inteligência (CIA) em 2006. Foi enviado secretamente para Genebra em 2007 onde trabalhou como técnico de segurança de rede, sob cobertura diplomática. A partir de 2009 trabalhou para as empresas Dell e Booz Allen Hamilton, reunindo aí informações sobre uma série de atividades ultrassecetas como programas de vigilância da NASA e outras informações de carácter excessivamente amplo em tamanho e alcance, denunciando metadados de diversas empresas, como a Verizon, revelou a existência de PRISM, um programa de mineração de dados da *Internet* cedidos em “acesso direto” à NASA, ao Federal Bureau of Investigation e à central de comunicações da Grã-Bretanha por empresas como a *Google*, o *Facebook*, a *Microsoft* e a *Apple*. Edward Snowden iniciou a revelação pública destes e de outros dados em 2013, sendo por isso penalizado judicialmente.

⁵⁶⁵ FERRÃO, Hugo, *Pintura como Hipertexto do Visível, Instalação do Tecno-Imaginário do «Citor»*, tese de doutoramento, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2007.

IV CAPÍTULO

ARTE TÊXTIL CONTEMPORÂNEA E SUSTENTABILIDADE

Arte têxtil contemporânea e sustentabilidade. Protocolos de prova e consciência

Neste capítulo pretendemos abordar a arte têxtil contemporânea e, sobretudo, perceber a importância da articulação entre esta, a emergência de propostas inovadoras da arte contemporânea e as vertentes conceptuais e construtivas ligadas à sustentabilidade.

Na impossibilidade de tratar com mais pormenor, e no sentido enunciado, a maioria dos autores que trabalham ou trabalharam recentemente neste contexto, tomámos a iniciativa de escolher apenas alguns deles para, quase ao nível laboratorial, reinterpretarmos as suas propostas consoante os objetivos propostos. Como num contexto historicista, a abordagem em corpo de texto da obra de cada autor é ordenada temporalmente partindo das respetivas datas do nascimento. No entanto, isso não quer dizer que haja alguma sequência de causalidade entre si ou algum intuito monográfico.

Qualquer opção de seleção é sempre consequência de fatores e ponderações diversas. Por isso parece-nos importante referir quais os principais parâmetros que presidiram à escolha da obra⁵⁶⁶ de determinados autores. Esses critérios foram, sobretudo, os seguintes:

1. A existência de paradigmas que contenham protocolos de prova teórica e prática de uma relação conceptual da obra com o têxtil;
2. A consistência da obra com a ideia de projeto⁵⁶⁷;
3. A consideração de autores de longa carreira ou com grande capacidade produtiva, sem que o reconhecimento institucional seja determinante;
4. A opção por obras que se projetem interventivamente e num plano com impacto transpessoal;
5. A opção por obras que reafirmem a relação do mito ancestral com as propostas estéticas da atualidade;

⁵⁶⁶ Entende-se por “obra” o conjunto alargado de trabalhos produzidos por cada autor durante a sua carreira até hoje.

⁵⁶⁷ Esta noção de projeto excede a noção de metodologia projetual aplicada obra a obra. Entende-se aqui como um conceito que atravessa toda a vida do autor e se transforma na razão de ser artista, um “projeto/obra/vida”.

6. A preferência de obras com que de alguma forma nos sentimos comprometidos como autores, em relação a qualquer das suas vertentes, seja conceptual, oficial ou formal.

1. A vida como sustentabilidade através do Mito

1.1. Tangências ao interior do Mito

Tal como as tecedeiras míticas, o percurso da vida, o pensamento e a obra de Louise Bourgeois (1911-2010) edificam-se em território têxtil, portanto não é estranha esta tangência ao mito, sendo esta ideia reforçada pela própria quando afirma que “*não há separação entre a vida e a arte*”⁵⁶⁸. E, apenas por esta afirmação, já se anuncia claramente que a autora institui o mito na sua obra de uma forma programada e consciente.

A instauração em obra de qualquer mito acontece quando nele se submerge e se apropria por completo a matéria de que é concebido⁵⁶⁹. Podemos dizer que o mito é “conhecimento puro adaptado”⁵⁷⁰, pelo que, para transmitir a sua essência, tem de utilizar-se uma linguagem simbólica. Parece ser esta a principal razão pela qual mito/símbolo/arte se aglutinam tão naturalmente.

Não é muito frequente a autora referir-se ao mito, nem pronunciar o termo, mas mesmo sem lhe tocar, di-lo de dentro. Qualquer desmontagem racional do mito é sempre redutora porque o mito requer a sua incondicional vivência, tal como a autora percebe e faz perceber através da obra que cria. Quando designa ou fala da aranha como principal personagem da sua vida e obra não se refere literalmente à sua infância nem a nenhum aranhão específico, mas sim à infância do mito, a Aracné, que nunca é citada mas está sempre presente no universo da autora.

Talvez a precoce ligação ao têxtil tivesse suscitado a sua profunda compreensão da mitologia da aranha, o que a inquieta desde cedo, no sentido de ter percebido as relações, equivalências e analogias das coisas entre si. Louise adquire na sua relação interpessoal e na formação académica precisamente os meios que vão transformá-la numa descendente da mítica Aracné: a família da infância forneceu-lhe a técnica, o imaginário da matéria-prima e a

⁵⁶⁸ In: CAJORI, Marion, direção, WALLACH, Amei, produção, *Louise Bourgeois: The Spider, the Mistress, and the Tangerine*, Ed. Ken Kobland, Zeitgeist Films, 99', 2008, (t. 54' 30'').

⁵⁶⁹ ELIADE, Mircea, *Mito e Realidade*, S. Paulo, Perspectivas, 2007. *Idem*, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Lisboa, Edições 70, 1989.

⁵⁷⁰ Embora não se tenha aprofundado o estudo desta questão, subentende-se que o mito acabaria por ser um meio de transmitir o conhecimento tácito, um género de “pedagogia tácita”. “(...) a Teoria do Conhecimento Tácito (TCT) é mais profunda na essência dos nossos modos de conhecer e de construir o conhecimento como seres vivos. É pois dos domínios do epistemológico e do antropológico e, direi mesmo, do ontológico”, in: FORMOSINHO, Sebastião J., “A Importância do Conhecimento Tácito em Química - um Tributo a Alberto Romão Dias”, *Boletim da Sociedade Portuguesa de Química*, N.º 108, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Química, janeiro - março de 2008, p. 16. Pode consultar-se no seguinte endereço: http://www.periodicos.spq.pt/Boletim/BSPQ_N108/BSPQ_N108.pdf (consultado em outubro de 2014). POLANYI, Michael, *The Tacit Dimension*, (Londres, Routledge and Kegan, 1966), Chicago, University Press, 2009. POZZALI, Andrea, “Tacit knowledge, implicit learning and scientific reasoning”, *Mind & Society*, n.º 7, 2008, pp. 227-237. Ainda sobre conhecimento tácito: HANENBERG, Peter, *Cultura e Cognição – ou o Poder do Conhecimento Tácito*, Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC), Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa, 2009. Pode consultar-se no seguinte endereço: <https://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/pdfc/PF-PeterHanenberg.pdf> (consultado em 5 abril de 2012).

narrativa de um mundo astuto e ardiloso no feminino; o raciocínio matemático e geométrico foi capaz de lhe gerir a espacialidade e o que ela captura, o que a encaminhou para a teia; a filosofia posicionou-a para uma panorâmica de polifacetamentos visuais e mentais que lhe proporcionaram uma criatividade desobstruída e livre de preconceitos que a conduziram, mais uma vez, para os aracnídeos; a orientação para a escultura traz-lhe a sensorialidade que perturba os corpos humanos. O livre raciocínio adquirido por estas várias vias dá-lhe acesso a um conhecimento consciente do mito de Aracné, muito mais vasto e integrador do que o literário, um conhecimento pelo interior do próprio mito que a abastece de meios para o recriar. Tudo isto vibra nas obras de Louise Bourgeois, como *Maman* (1999) e outras que lhe estão próximas (figs. 144 e 145).

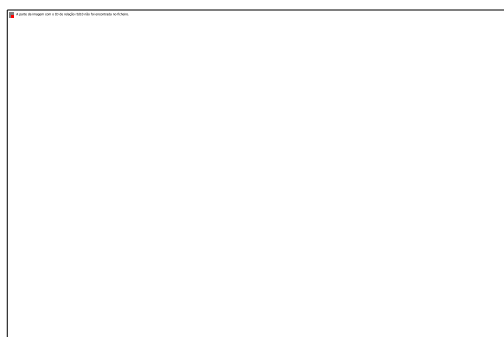


Fig. 144 Louise Bourgeois, *Maman*, 1999. Metal e pedra, 927,1 x 891,5 x 1023,6 cm, Turbine Hall da Tate Modern, Londres⁵⁷¹. *Maman*, 1999. Pormenor com os ovos de mármore branco. *Spider*, 1999⁵⁷². Aço e têxtil, 22,9 x 30,5 x 35,6 cm⁵⁷³.

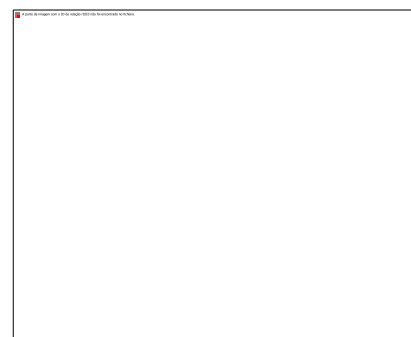
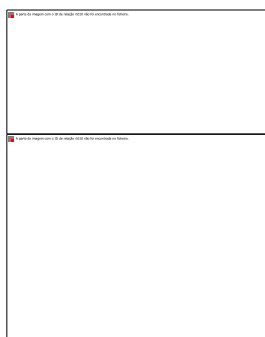


Fig. 145 Louise Bourgeois, *Sem título*, 2006. Tecido, 121,9 x 152,4 cm, coleção da autora⁵⁷⁴.

Realiza a sua primeira retrospectiva no MoMA no ano de 1982, em Nova Iorque, seguindo-se-lhe outras, como as do Museu Guggenheim de Nova Iorque e do Centro Pompidou em Paris, em 2008, que tornam a sua obra plenamente aceite e conhecida. Mas é precisamente na viragem do milénio, em 1999, que expõe *Maman* (fig. 144, à esquerda) na Tate Modern em Londres, a grande aranha, uma escultura enorme fixada por oito finíssimos apoios que sobem e sustentam robustamente um pequeno corpo ovalado de aracnídeo com 9150 cm de altura, por baixo do qual o observador se sente ínfimo, mas, em oposição, se olhar para cima e a contemplar, admira-se com a beleza acolhedora da peça que, quase maternalmente, o envolve no seu âmago, a si, minúsculo, frágil, humano. No topo, dentro de um pequeno abdómen, brilham peças ovais, como cristais brancos, leitosos, enigmáticos, ou simplesmente ovos em incubação. Esta obra não é senão o culminar das suas *Celas* (fig. 166, p. 230), agora aparentemente aberta e sem grades, porque aqui, a câmara, é o seu ventre (fig. 144, ao centro,

⁵⁷¹ Imagem recolhida em: <https://www.scientias.nl/02/spin-kunstwerk.jpg> (consultado em junho de 2014).

⁵⁷² O pormenor reproduzido nesta imagem é da Place de Neuve em Genebra (2011). Imagem recolhida em: <https://www.ville-geneve.ch> (consultado em junho de 2015).

⁵⁷³ Imagem recolhida em: https://www.nytimes.com/2006/05/05/arts/design/05bour.html?_r=0 (consultado em junho de 2014).

⁵⁷⁴ Fotografias de Christopher Burke.

em cima), temível para os estranhos, mas promissor para o que nela resguarda. Uma obra desmesuradamente ameaçadora, mais uma representação da manifestação mitológica do destino do Homem, agora não como fio, mas como aranha que o origina.

Louise Bourgeois nasceu em Paris no dia de Natal de 1911. Filha de uma família onde as mulheres sentiram, e acumularam, a ansiedade de verem o pai ser recrutado para as trincheiras da 1.^a Grande Guerra para depois o verem regressar e se sentirem atraídas por esse mesmo homem. Louise, era ainda criança (a segunda de três filhos) quando percebeu que ele, de nome Louis Bourgeois, tinha acomodado em casa da família uma outra mulher, de nacionalidade inglesa, por quem se apaixonara durante a guerra. A função doméstica da companheira estrangeira era a de ser ama das três crianças, enquanto a mãe, Joséphine Fauriaux, cada vez mais ansiosa e humilhada, dirigia o negócio da família ligado ao restauro de tapeçarias manufaturadas. Foi neste ambiente, tenso e de conflito latente, onde de facto as aranhas deveriam ser as suas melhores amigas, que a pequena Louise cresceu e pensou o mundo, a guerra e os afetos – o mito, as teias e as aranhas. *“The spider - why the spider? Because my best friend was my mother and she was deliberate, clever, patient, soothing, reasonable, dainty, subtle, indispensable, neat, and as useful as spider.”*⁵⁷⁵

Iniciou os seus estudos na Sorbonne nos territórios abstratos da matemática e da geometria, entre os anos de 1930 e 1932, ano da morte da mãe, vítima de complicações gripais. É nesse mesmo ano que Louise inflete o rumo da sua formação e muda para história da arte e filosofia. Entre 1935 e 38 estuda, formal e informalmente, diversas disciplinas das artes visuais em diversos locais de Paris – no Atelier Roger Bissière, na Académie d'Espagnat, na École du Louvre, na Académie de la Grande Chaumière, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, na École Municipale de Dessin et d'Art, e na Académie Julien. Em 1938, Fernand Léger (1881-1955), em cujo *atelier* também estudou, embora por pouco tempo, aconselha-a a seguir pela área da escultura, mais física e sensorial. Esse mesmo ano foi um ano de grandes decisões e mudanças. Porque o pai lhe coloca problemas em subsidiar os estudos decide abrir uma loja de impressão junto à oficina da família, onde tem expostas gravuras de vários pintores de vanguarda, o que vai permitir que se encontre com o

⁵⁷⁵ In: <https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/spiders> (consultado em setembro de 2014). Afirmações deste tipo são recorrentes em várias fontes. Também se podem encontrar no filme: *Louise Bourgeois: The Spider, the Mistress, and the Tangerine*, realização de Marion Cajori e Amei Wallach, ed. por Ken Kobland, Zeitgeist Films, 99 min., 2008. Este foi o último filme de Marion Cajori (1950-2006), realizadora independente que fundou em 1990 a *Art Kaleidoscope Foundation* para documentar cinematograficamente criadores contemporâneos e as respetivas obras. O seu filme, *Joan Mitchell: Portrait of an Abstract Painter*, foi contemplado em 1993 com o prestigiado *Pratt-Whitney Grand Prize* no *International Film Festival for Films on Art* em Montreal e considerado “*One of the Ten Best Films of 1993*”. O seu último filme foi *Chuck Close: Portrait in Progress*, onde diversos autores, entre os quais Elizabeth Murray, Tom Friedman, Robert Rauschenberg, realizaram, cada um, uma pintura do início ao fim com a câmara miniatura colocada na ponta do pincel.

historiador e crítico de arte norte-americano Robert Goldwater (1907-1973), com quem se vem a casar nesse mesmo ano. Muda-se para Nova Iorque, o que vai reorganizar toda a sua vida e carreira numa perspectiva até ali não equacionada.

Já em Nova Iorque continua a estudar arte, primeiro em Manhattan, entre 1939 e 1940, com Vaclav Vytlacil (1892-1984), pintor expressionista abstrato, e, posteriormente, já em meados dos anos quarenta, na Art Students League onde contacta com Duchamp como professor.

De 1939 a 1941, Louise Bourgeois e Robert Goldwater têm os seus três filhos. Retornam a França em 1939 para adotarem o primeiro (Michel, 1936-1990), e os dois seguintes, biológicos, nasceram nos anos seguintes, Jean-Louis em 1940 e Alain em 1941. A mulher *mater* é um tema que vai acompanhá-la para além deste período, em aproximações com amplitudes variáveis, entre a mulher protetora, a mulher mártir e a mulher venerada.

Em 1945 realiza a sua primeira exposição individual, na Bertha Schaefer Gallery. Dois anos depois repete a experiência, na Norlyst Gallery, também em Nova Iorque.

De 1945 a 47 criou a escultura têxtil *Mulher-Casa*, casa/abrigo, corpo/casa, corpo/terra. Este tipo de iconografia – desenhada, aguarelada, gravada, recortada, costurada – vai também ser recorrente em toda a sua obra (fig. 155, p. 223). Realça-se este tema porque se reconhece nele uma evidente distanciação – ao nível da identificação relativamente ao corpo. Uma consciência que o entende como casa afasta qualquer relação sensorial obsessiva. O corpo similar a casa é o que alberga uma consciência de uma outra entidade que não é só corpo.

É muito por esta perceção que adquirimos da autora, que refutamos as análises freudianas que são frequentes desenvolver em volta da sua obra e personalidade (fig 150, p. 219). Na obra de Louise Bourgeois o corpo é entendido com a mesma distanciação e diferenciação do suporte. É um corpo de uso, de abrigo, mas também de expressão e de comunicação. É a sua escultura, assim como a escultura é o seu corpo.

Cada peça coloca questões intermináveis e com indetermináveis ambiguidades que a poderiam ter impelido naturalmente para um meio surrealista, como é evidente nas obras e atitudes *Gaga's Jealous* e *La Bête*, reproduzidas na fig. 146, à esquerda e ao centro, respetivamente, que, tendo o seu propósito e circunstância, acabam por evocar, cada uma de maneira diferente, projeções em universos subliminares com investimentos experienciais próprios.

A autora interage com alguma proximidade com agentes do surrealismo, tanto em Paris como nos seus primeiros anos em Nova Iorque. Mas não é esse caminho conceptual que

segue, ocorrendo estranhamente o inverso, nunca se assumindo como surrealista, embora, após a sua morte, sejam muitas as análises críticas da sua obra que a colocam nessa zona, estudando-a sob esse ponto de vista. A autora, contrariando esta lógica, junta-se em 1954 ao American Abstract Artists Group, acabando por serem abstracionistas os seus amigos mais próximos, como os pintores Mark Rothko (1903-1970) Willem Kooning (1904-1997), Barnett Newman (1905-1970) ou Jackson Pollock (1912-1956).

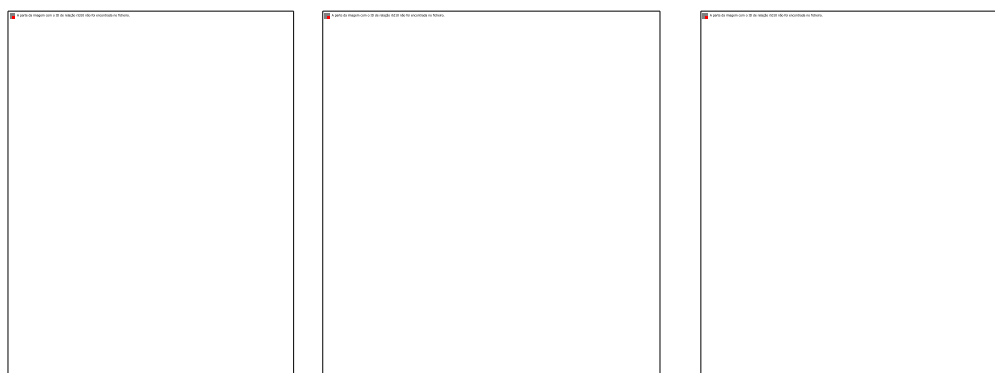


Fig. 146 Louise Bourgeois, *Gaga's Jealous*, 1978. Latex e lençóis⁵⁷⁶. *La Bête*, 2005. Fotografia de rosto pintado na comemoração do 94.º aniversário. *Janus Fleuri*, 1968. Exposição *The Return of the Repressed*, no Freud Museum, 2012⁵⁷⁷.

Em 1955 torna-se cidadã Americana de pleno direito e em 1958 o seu casamento com Goldwater termina. Em 1973, ano em que Goldwater morre, Louise Bourgeois inicia as suas experiências letivas, primeiro no Pratt Institute em Brooklyn e na Cooper Union em Manhattan e, mais tarde, na Brooklyn College e na New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture.

1.2. A mulher, liberdade e sacralização. A cabeça e os restauros

Com grande consciência do mundo no feminino, desde as mais leves às maiores limitações impostas às mulheres por uma sociedade masculinizada, aos mundos interiores criados como fugas a esta realidade assim como dos conflitos entre cuidadora e libertária, do agrilhoamento na sua sexualidade, e do medo atávico generalizado, mesmo entre as sociedades contemporâneas, e da natural potenciação do feminino, a autora parece eleger,

⁵⁷⁶ Numa atitude aparentemente surrealista Louise Bourgeois recorria aos sonhos, "*I dreamed the fibroid's overwhelmed my body*", para alcançar e desenvolver a sua criatividade. Nesta obra, sendo o ponto de partida o sonho, a autora reinterpreta-o sem o transferir para um plano normativo, não lhe atribuindo significantes subliminares, mas transportando-o para o mito da fertilidade de Artemisa-Cibeles, existindo um evidente trabalho de racionalização sobre o sonhado para ultrapassar o trauma e o expurgar.

⁵⁷⁷ Embora Louise Bourgeois tenha feito sessões periódicas de psicanálise de 1952 a 1966, e, posteriormente, as fizesse ocasionalmente (até aos anos 80), a questão do surrealismo e de um universo psicanalítico na sua obra só será desenvolvida após a sua morte ocorrida em 2010. Esta exposição no Freud Museum de Londres, datada de 2012, confirma precisamente isto.

como substância de todas as suas obras, a luta em favor de uma libertação global da Mulher.

Esta recorrência liga-se também à mulher que, com uma naturalidade vanguardista, sem provocação ou lascívia, é problematizada na sua natureza, liberdade e significância.

A Mulher, liberdade, dor e sacralização são uma constante (fig. 147). E é nestas obras, muitas vezes em pequeno formato, que temas como a maternidade, a flagelação ou a sexualidade, a aproxima de uma Mulher longínqua, mítica e salvífica – da mesma natureza das “vénus” pré-históricas, como em *Fragile Goddess*, de 2002 (fig. 147, ao centro).

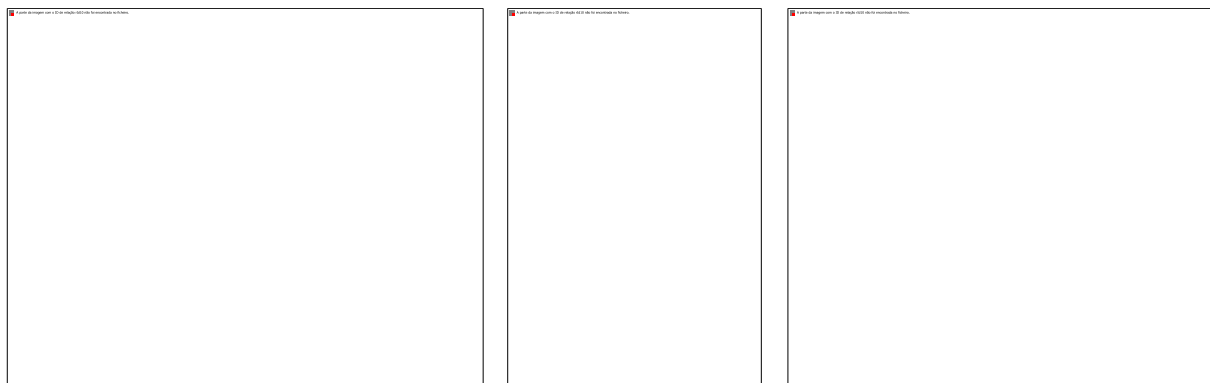


Fig. 147 Louise Bourgeois, *Temper Tantrum*, 2000. Tecido, fibras têxteis⁵⁷⁸. *Fragile Goddess*, 2002. Cheim & Read, Galerie Karsten Greve⁵⁷⁹. *The Woven Child*, 2002. Tecido, madeira, vidro, aço, 178 x 89 x 54 cm⁵⁸⁰.

Este tipo de sexualidade é mais uma questão de geração do que de sensualidade. Mas isto não quer dizer que as suas peças não expressem sensualidade, ou que esta seja rude ou primária, argumento desenvolvido frequentemente na arte contemporânea, nomeadamente na arte têxtil contemporânea, como, por exemplo, em Tracey Emin (1963) (fig. 148) e Ghada Amer (1963)⁵⁸¹ (fig. 149) que trabalham obsessivamente a sexualização da mulher através dos estereótipos, aparentemente atuais, mas que sempre a vitimizaram, utilizando ícones caros à retórica masculina, ironizando padrões de transgressão e autoflagelação e derrubando os limites entre a sedução e o assédio, numa ambígua provocação.

Não obstante Tracey Emin ter grande admiração por Bourgeois e a assumir como uma das suas fontes inspiradoras⁵⁸², a sexualidade em Louise Bourgeois, pelo contrário, é uma revisitação construída por um olhar humano no feminino, torna-se sacra, sensível e afetiva

⁵⁷⁸ Imagem recolhida em: <https://www.kirstyhall.co.uk/2010/06/02/louise-bourgeois/> (consultado em junho de 2014).

⁵⁷⁹ Fotografia de Christopher Burke, recolhida em: <https://www.arttattler.com/archivebourgeoisandbellmer.html> (consultado em junho de 2014).

⁵⁸⁰ Imagem recolhida em: <https://www.pinterest.com/titotorresnogue/louise-bourgeois/> (consultado em junho de 2014).

⁵⁸¹ A investigadora da Universidade Nova de Lisboa Giulia Lamoni desenvolve um interessante olhar para a produção destas duas autoras. LAMONI, Giulia, “Philomela as Metaphor. Sexuality, Pornography and Seduction in the Textile Work of Tracey Emin and Ghada Amer”, (2011), in: WALLACE, Loring Isabelle e HIRSH, Jennie, *Contemporary Art and Classical Myth*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2011, pp. 175-197.

⁵⁸² Entre muitas outras fontes, esta admiração pode ser observada no filme *Secret knowledge Tracey Emin – Louise Bourgeois*. HARDING, Ben, realizador, *Secret knowledge Tracey Emin – Louise Bourgeois*, Easton Fondation e Tracey Emin, BBC Scotland Arts Productions, 29’ 05”, 2013. Pode afirmar-se que Tracey Emin, quando trabalha o têxtil instalativamente, cruza-se com a memória das instalações de Judy Chicago, enquanto isso não é perceptível em Louise Bourgeois.

(fig 150), e as figuras femininas transformam-se em templos (fig. 155), às vezes templos gigantes, como em alguns dos seus desenhos, de onde a vida, o Homem, surge – sai – “nascido”.

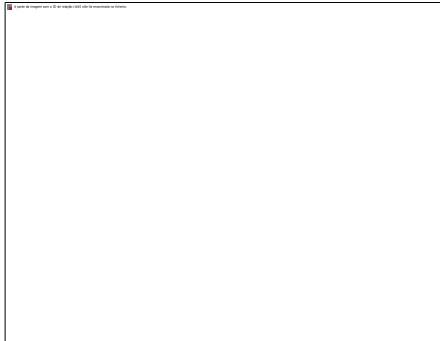


Fig. 148 Tracey Emin, *My Bed*, 1998. Colchão, lençóis, almofadas, objetos, 79 x 211 x 234 cm⁵⁸³.



Fig. 149 Ghada Amer, *Shahrazad*, 2009. Acrílico, bordado, medium gel sobre tela, 79 x 200,5 cm⁵⁸⁴. *Dreaming of Felipe*, 2010. Acrílico, bordado, gel sobre tela, 71 x 78 cm. Pormenores⁵⁸⁵.

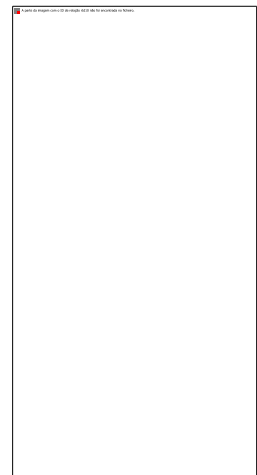
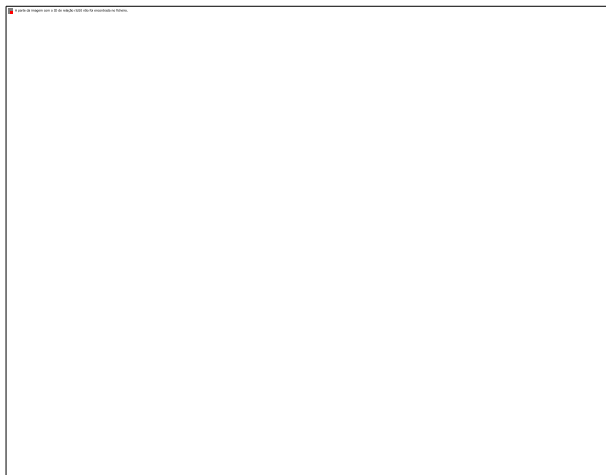
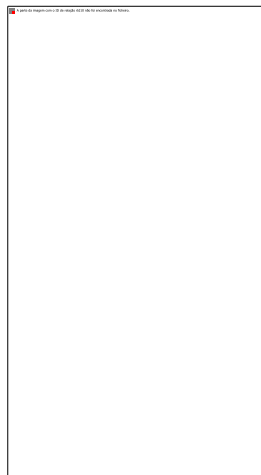


Fig. 150 Louise Bourgeois, *Couple I*, 1996, coleção da Artist Rooms Foundation⁵⁸⁶. *Couple*, 1996. Tecido, 43.2 x 88.9 x 101.6 cm; vitrine 152 x 112 x 97 cm⁵⁸⁷. *O Casal*, 2003. Têxtil e alumínio, 38.1 x 22.9 x 12.7 cm⁵⁸⁸.

Embora se entenda primeiramente como artista, dir-se-á, criadora, e só depois feminista⁵⁸⁹, tem como preocupação a sexualidade nas especificidades próprias à mulher, assim como as injustiças e violações de que é alvo. Para isso, serve-se da sua linguagem, aparentemente direta, para desenvolver narrativas plásticas imbuídas de uma comunicação poética emocional própria, informada pela erudição universalizante dos grandes mitos. E se é

⁵⁸³ Imagem recolhida em: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tracey_emin_my_bed.htm (consultado em junho de 2014).

⁵⁸⁴ Imagem recolhida em: <https://www.ghadaamer.com/ghada/Shahrazad.html> (consultado em dezembro de 2014).

⁵⁸⁵ Imagem recolhida em: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/5129/Heathers_D%C3%A9grad%C3%A9# (consultado em dezembro de 2014). Ghada Amer trabalha fundamentalmente a linha bordada, cruzando-se com a memória recente dos movimentos feministas americanos e a recuperação ao nível artístico que Rozsika Parker fez do bordado. PARKER Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, Tauris, 2010.

⁵⁸⁶ Fotografia de Christopher Burke, © The Easton Foundation, recolhida em: <https://www.studiointernational.com/index.php/louise-bourgeois-woman-without-secrets-review-sculpture-maman> (consultado em abril de 2014).

⁵⁸⁷ Crédito fotográfico de © Christopher Burke. Imagem recolhida em: <https://www.hauserwirth.com> (consultado em junho de 2014).

⁵⁸⁸ Imagem recolhida em: <https://www.pinterest.com> (consultado em junho de 2014).

⁵⁸⁹ “...she believes is an artist first, not a feminist...”, in: Louise Bourgeois: *The Spider, the Mistress, and the Tangerine*, 2008, 35’, 37”.

fácil apoiarmo-nos no mito de Aracné pela recorrência literal do tratamento da aranha e da teia, a autora reflete frequentemente na sua obra outros mitos em alusões mais ou menos explícitas ou recriadas criativamente, como na peça *A Cama* (fig. 159) onde, ao incluir figuras bicéfalas, transporta imediatamente a obra para territórios não mundanos, podendo avançar-se para um entendimento transpessoal do universal, psicológica⁵⁹⁰ ou mítica.

Pode desenvolver figuras em tecido, muitas vezes com algum grau de felpo, o que lhes transmite uma fisicalidade “nascida”, truncadas de membros ou íntegras, trespassadas de setas em invocações martirológicas, rasgadas por objetos com os quais estranhamente passam a comungar, como se estes acabassem por ser mais um componente, com uma outra funcionalidade, de algum canivete suíço reinventado (fig. 152), com a mesma facilidade com que a vítima se reconstrói em torno do seu agressor, embora amputada dos seus membros naturais adquire outros, ao nível de uma robótica sadomasoquista enquadrada em termos da defesa e do “ataque”, porque, até numa alegoria sebastiânica, a mulher não perece, continua em marcha firme, ainda que desmembrada avança de cabeça levantada sujeitando-se imperturbável às setas que se lhe cravam no corpo (fig. 151).



Fig. 151 Louise Bourgeois, *São Sebastião*, 2002. Têxtil e aço, 43.2 x 30.5 x 30.5 cm⁵⁹¹.

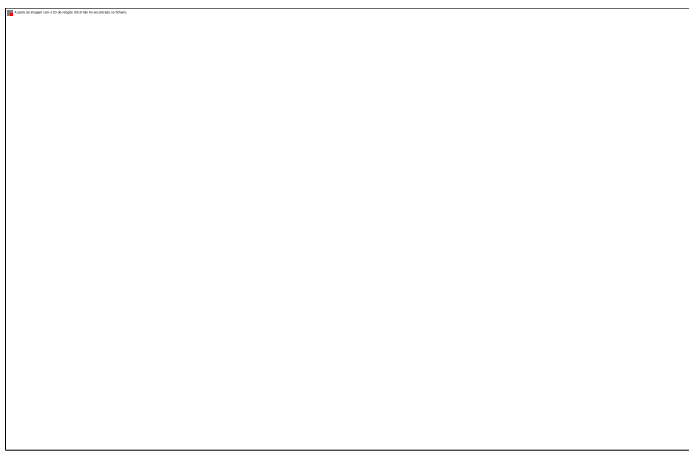


Fig. 152 Louise Bourgeois, *Mulher Faca*, 2002. Têxtil e metal, 22.8 x 69.8 x 15.2 cm⁵⁹².

No entanto, se na pequena obra *São Sebastião* (fig. 151) a Mulher “aceita” os instrumentos do seu martírio, na *Mulher Faca* (fig. 152) “encontrou” neles um mecanismo de autodefesa e está apta para receber defensivamente quem venha violar o seu território, como se tivesse reproduzido a funcionalidade da pinça de algum caranguejo.

⁵⁹⁰ Refere-se aqui psicologia transpessoal problematizando a representação à luz do ser completo de Carl Jung, onde *animus* e *anima*, expressões inconscientes do ser, arquétipos, opostas, que fluem e atuam. JUNG, Carl Gustav, *Psicologia do Inconsciente*, Petrópolis, Vozes, 1980; *Idem, L' Homme et ses Symboles*, Paris, Pont Royal, 1968.

⁵⁹¹ Imagem recolhida em: <https://www.histoiresdrawingsprints.com> (consultado em junho de 2014).

⁵⁹² As duas imagens foram fotografadas por Christopher Burke e pertencem à coleção da artista. Imagem recolhida em: <https://www.knuuz.is/2013/07/04/utan-midju-verundarinnar/> (consultado em junho de 2014).

Obras do mesmo ano refletem um pensamento reflexivo sobre os diversos ensombramentos porque passa o mundo no feminino, já não um mundo pessoal, que aliás pensamos nunca ter sido de facto o seu principal assunto⁵⁹³. Quando se “reduz” o mundo ao mito através da arte, deixa-se de falar em nome pessoal, deixa-se de contar uma determinada história, mas o que de facto acontece, e que provoca muita confusão em quem observa a obra, é que todas as histórias “encaixam” no mito, transformando a obra em portadora de “qualquer história”. Logo, torna-se região muito propícia para ensaiar questões semânticas territoriais. Talvez por isso quase todos os catálogos de exposições de obras e monografias sobre a autora que consultámos, principalmente daquelas realizadas depois de 2010, ano do seu falecimento, se empenhem em tentar encontrar uma associação entre a sua obra e vida psicoafectiva e as teorias psicanalíticas de teor freudiano⁵⁹⁴. Não é com certeza por acaso que refere a obra *Janus Fleuri* (fig. 146) como podendo ser um autorretrato, peça que pode ser entendida formalmente como clitorica e não fálica, como normalmente é referenciada, o que reverte à origem todas as análises de teor freudiano.

Encontramos nas suas *Cabeças*, criadas entre 2001 e 2003 (fig. 153), algumas memórias da oficina de restauro da sua juventude, principalmente naquelas que são construídas através de retalhos de tapetes. Cabeças de tamanho natural, cabeças arquétipo quase como tatuadas, como se de Maori fossem (fig. 153, à direita), aveludadas e macias como pele, ou então de escala agigantada (fig. 154), retalhadas pelas costuras que enformam a sua geometria volumétrica.

Recuperar pequenos retalhos de tapeçarias manufaturadas e aglutiná-las formando enormes cabeças, tendo como alicerce aquilo que de humano sobra no sargaço do tempo/memória e se reintegra em obra, é um exercício semelhante aos trabalhos realizados por autores com personalidades *borderline*, abordados anteriormente no Capítulo I, exorcizando os seus fantasmas e parindo-os em obra, renascidos e desvinculados de todos os infortúnios.

⁵⁹³ Salvaguardando a qualidade de nota da afirmação que se segue, necessariamente demasiado redutora, as biografias que lemos sobre a autora acabam por concluir, mesmo que não o façam explicitamente, que foram os seus problemas psicoafectivos e familiares de infância, os principais fundamentos da sua obra, o que também é ratificado pelo facto de se ter promovido uma exposição em 2012 de trabalhos da autora no Museu Freud, *The Return of the Repressed* (fig. 147, p. 218).

⁵⁹⁴ Conforme também Lígia Afonso observa num pequeno artigo com que divulga uma exposição de Louise Bourgeois na Tate Modern em Londres: “Colocando as experiências da identidade, da ansiedade, da histeria, da agressão, da claustrofobia, do controlo, da depressão, da destruição, da tensão, da sexualidade, do perigo e do pânico, na génese e ao serviço do pensamento plástico, ganhou um lugar de destaque (objeto de homenagens variadas) nos desenvolvimentos do campo da teoria psicanalítica feminista.” AFONSO, Lígia, “Louise Bourgeois, TATE Modern, Bankside London”, SE1 9TG 10 de out. - 20 de jan. de 2008, *ARTECAPITAL - PLATAFORMA REVÓLVER para a Arte Contemporânea*, Lisboa, *Newsletter*, 2008. <https://www.artecapital.net/exposicao-154-louise-bourgeois-louise-bourgeois> (consultado em setembro de 2014).

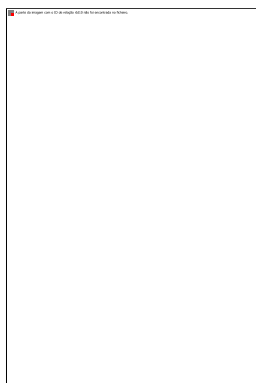


Fig. 153 Louise Bourgeois, *Sem título (Head)*, 2002. Retalhos de tapeçarias antigas e alumínio, c. 45 x 33 x 33 cm, Museum of Brooklyn⁵⁹⁵. *Sem título (Head)*, 2002. Retalhos de tapeçaria antigas, 45.7 x 30.5 x 30.5 cm, The Easton Foundation⁵⁹⁶. *Sem título (Head)*, 2002. Retalhos de tapeçaria antigas, alumínio, 43 x 30 x 30 cm⁵⁹⁷.

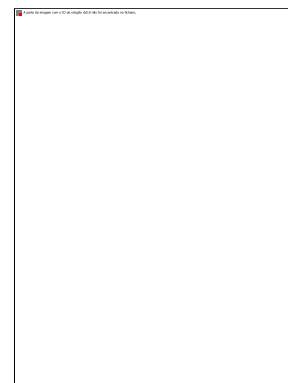
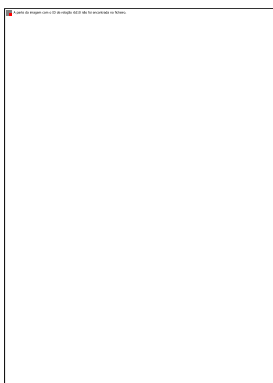
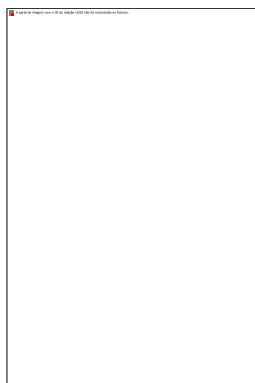


Fig. 154 Louise Bourgeois, *fotografia com cabeça*, 2009. (*Cabeça*: fibras têxteis, 90 x 45 x 35 cm)⁵⁹⁸.

Louise Bourgeois sabe disto, daí afirmar que é do “dar sentido ao sofrimento que se ocupa”, exorcizando-o através do comprometimento metalinguístico inerente à obra.

As cabeças de Louise são aquilo que são, intérpretes de muitos restauros, tapeçarias quase humanas, do muito convívio que com os humanos tiveram, proximidade que gera também alguma transgressão conivente (fig. 154). Talvez uma destas cabeças seja já pertença de Aracné, de tanto restauro, talvez os deuses lhe tenham restituído a sua verdadeira forma, talvez Louise quisesse restaurar o próprio mito. Talvez. Os mitos são injustos e a vida também o foi para a sua mãe, as aranhas são inteligentes, a mãe também... e ela gostava de aranhas...⁵⁹⁹

Louise Bourgeois aparece como uma respigadora das memórias – suas, do seu tempo, do um tempo imemorial. Por isso estas *Cabeças* (figs. 153 e 154) são obras tão importantes para se estudar a sua relação com a arte têxtil contemporânea e a contextualização da mesma numa senda histórica. Metaforizando-as, poderão ser as cabeças/troféu de deuses/homens caídos na teia da tecedeira mítica. Mas são cabeças realizadas com sargaços de memórias da autora. São desta forma importantes porque traduzem uma capacidade de estar entre destroços e a partir daí conseguir refazer mundos, restabelecer ecossistemas mentais, interiores, e resistir psicologicamente àquilo a que a vida nos expõe.

E se aprofundarmos a abordagem semiológica, interrogar-nos-emos porque é que os tapetes precisaram de restauro – na maioria dos casos será devido ao uso, noutras situações a acidentes, a corrosão larvar, enfim, ao desgaste do tempo. Mas o desgaste pelo uso deverá ser

⁵⁹⁵ Imagem recolhida em: <https://www.brooklynrail.org> (consultado em junho de 2014).

⁵⁹⁶ Fotografia de © ProLitteris, Christopher Burke, recolhida em: <https://www.huffingtonpost.com> (consultado em junho de 2014).

⁵⁹⁷ Imagem recolhida em: <https://www.all-art.org> (consultado em junho de 2014).

⁵⁹⁸ Fotografia de Alex Van Gelder, recolhida em: girtbyseatextiles.wordpress.com (consultado em junho de 2014).

⁵⁹⁹ Embora tenha revelado num texto na revista *Artforum*, por ocasião da sua retrospectiva no Guggenheim em 1982, argumentando que a mãe, por conveniência própria, a tinha exposto a situações de abuso, enquanto criança, quando acusa a mãe de a usar para manter o marido sob controlo através de si, sua filha. *Artforum*, vol. 20, n.º 4, dezembro de 1982, pp. 40-47.

a causa mais comum de restauro. Corta-se o que está usado, cirze-se aqui, emenda-se ali, refaz-se, encaixa-se um pedaço semelhante, deixando para traz pedaços de vida, de história, passos, sempre passos, mas reconduzindo-os a novas funções.

Passos, pés, a geometria dos trilhos transformada em cabeças. O que suporta e desloca o ente, mas sem consciência do sentido, transformado em cabeça, naquilo que o orienta e impulsiona.

Respigar as sobras, apanhar os pedaços das batalhas e refazer vidas – “cabeças” –, ter a capacidade de reconstrução do “outro” através da arte, que nunca é o autor propriamente dito, mas é sempre o encontro do “outro” através do autor, é de facto a vertente ontológica mais profunda de ser “artista”.

Escolheram-se apenas duas pequenas obras para ensaiar aquilo que todo o percurso da vida e da obra de Louise Bourgeois permanentemente demonstra.

Constituíram-se como duas obras sinónimas, “corpos/casa”, divergindo na escala – uma é minimizada e a outra maximizada –, mas são ambas “casas” e são ambas úteros. A primeira ergue-se sobre um corpo (fig. 155), é coisa humana, pode ser útero de mãe, casa/templo (seja um simples ecossistema familiar, seja um pequeno templo), mas a segunda envolve o ser, é já planetária, é a nave, a casa de todos, e a mulher é já a deusa mãe do mundo, o útero é já um ecossistema global (fig. 156).

Confrontando estas duas obras tem-se a noção clara da expansão de um ecossistema matricial, primordial. A mulher/mãe/casa/planeta.

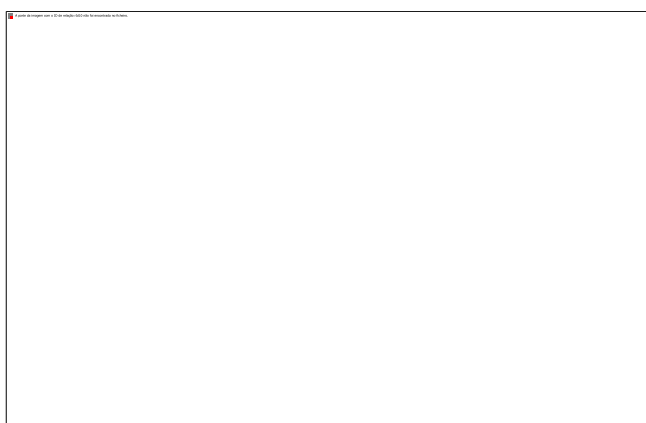


Fig. 155 Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 2001, Tecido, 35,6 x 38,1 x 66 cm⁶⁰⁰.

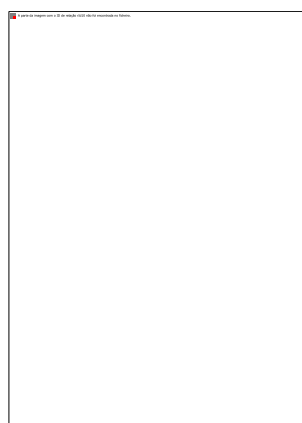


Fig. 156 Louise Bourgeois, *Endless Pursuit*, 2000. Tecido azul e fio, 45,7 x 30,5 x 30,5 cm⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ *Mulher-Casa*, 2001. Fotografia de Christopher Burke © ADAGP, Paris 2008, recolhida em: <https://www.melbourneartnetwork.com.au/2013/02/04/exhibition-review-louise-bourgeois-> (consultado em agosto de 2014).

⁶⁰¹ Fotografia de Christopher Burke. © ADAGP, Paris, 2008, coleção Ursula Hauser, Suíça. Recolhida em: <https://www.editionsvp.fr> (consultado em agosto de 2014).

Pode-se refletir sobre a consciência que extravasa o ser em si e se estabelece com o seu meio até se encontrar a um nível planetário, como “princípio primordial” ou princípio feminino criador de todas as coisas, que os alquimistas designavam “matéria-prima”. Louise Bourgeois deixou anotações sobre psicologia do eu e o seu encontro em si⁶⁰², portanto este tipo de especulação não lhe era totalmente alheio.

Algumas das forma que trabalhou são próximas das representações figurativas de conceitos filosóficos antigos como a alquimia, com um simbolismo peculiar descritivo de processos cognitivos (fig. 157 e 158, à esquerda), que movimentos e disciplinas do século XX tentaram esclarecer à luz das novas amplitudes criativas e científicas, como os surrealistas ou a psicologia, transferindo-os para o domínio racional da consciência e analisando-os à luz de paradigmas e metodologias contemporâneas.

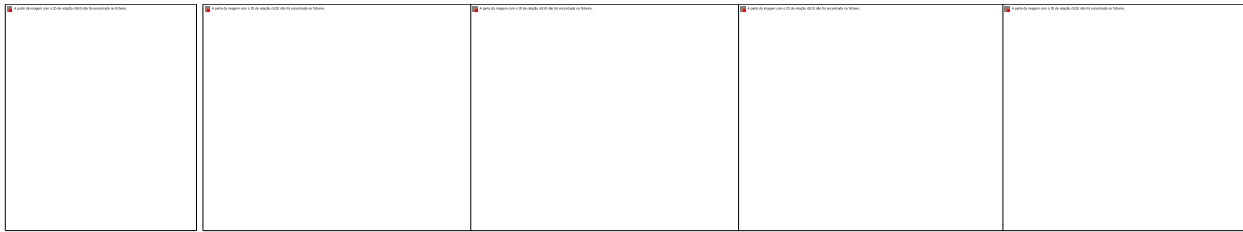


Fig. 157 Frontispício da *Philosophia Reformata* de Johann Daniel Mylius (1583-1642), 1622⁶⁰³. Gravuras do livro *Philosophia Reformata*, também reproduzidas por C. G. Jung⁶⁰⁴. Representação dos processos alquímicos da união dos opostos e o hermafrodita como seu símbolo⁶⁰⁵.

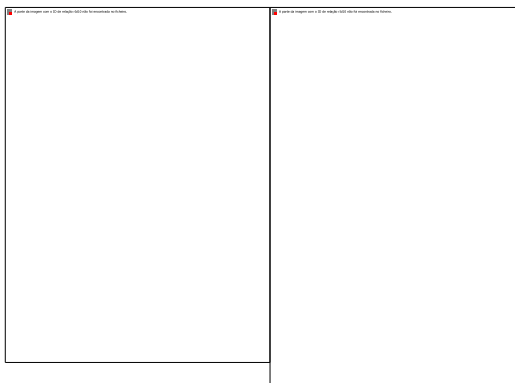


Fig. 158 Emblema alquímico (Rebis), Heinrich Jamstheier, *Viatorum Spagyricum*, 1625⁶⁰⁶. *Autorretrato*, 1990. Gravura a ponta seca, água-forte e água tinta, PA 10⁶⁰⁷.

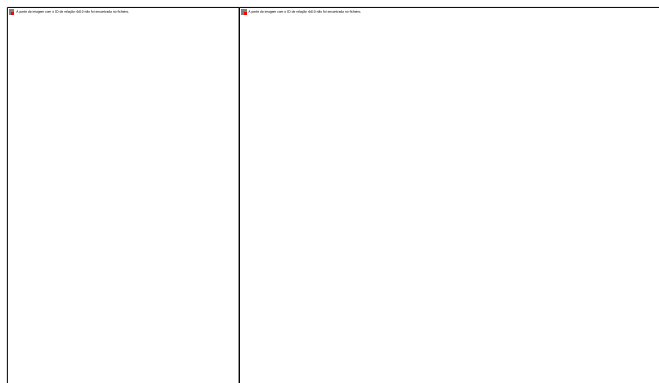


Fig. 159 Louise Bourgeois, *sem título*, 1996. Tecido, rendas e fios⁶⁰⁸. *Seven in Bed*, 2001. Tecido, aço inoxidável, vidro, madeira, 172,5 x 85 x 87,5 cm. Pormenor⁶⁰⁹.

⁶⁰² Jerry Gorovoy trabalhou cerca de trinta anos com Louise Bourgeois, desde o início dos anos 80 até à sua morte em 2010, é atualmente presidente da Easton Foundation, comissariou várias exposições da autora, entre elas a exposição *Louise Bourgeois l'Araignée et les Tapisseries*, que foi acompanhada de uma extensa publicação, que inclui documentos fotográficos inéditos e pessoais e documentos fac-similados, provenientes do arquivo de família de Louise Bourgeois, assim como excertos de escritos da artista, denominados como 'psicanalíticos' pelo comissário. BOURGEOIS, Louise, *op. cit.*

⁶⁰³ MYLIUS, Johann Daniel, *Philosophia Reformata*, Frankfurt, *fac-símile*, 1622. In: ROLA, Stanislas Klossowski de, *Le Jeu d'Or – Figures Hiéroglyphiques et Emblèmes Hermétiques dans la Littérature Alchimique du XVIIe Siècle*, Paris, Thames&Hudson, p. 167 e s.

⁶⁰⁴ JUNG, 1991, *op. cit.*, p. 334.

⁶⁰⁵ As cinco imagem foram recolhidas em: <https://www.delboy.perso.sfr.fr/mylius.htmlherve.delboy.perso.sfr.fr> (consultado em outubro de 2014).

⁶⁰⁶ In: ROOB, Alexander, *O Museu Hermético, Alquimia & Misticismo*, Colónia, Taschen, 1996, p. 494.

⁶⁰⁷ PA é a abreviatura da denominação “prova de artista” numa tiragem de múltiplos. Imagem recolhida em: <https://www.moma.org/explore/collection/lb/about/chronology> (consultado em março de 2014).

Este tipo de “pensamento experimental”, os seus objetivos e mesmo as imagens dos tratados de alquimia, circulavam em Paris nos meios culturais frequentados por Louise Bourgeois.

Nesta altura, esta prática fazia parte de um vasto leque de experiências com o fim da exploração da mente, como aliás muitas outras, como a teosofia, as práticas espíritas ou a experimentação de alucinogénios, incitadas pelos novos fundamentos da recente ciência da psicologia que os surrealistas levavam muito a sério. Sabemos que Louise Bourgeois queria perceber-se e conhecer-se, ou simplesmente aprofundar o conhecimento sobre si, daí ter frequentado assiduamente sessões de psicanálise entre os anos de 1952 e 1966. Vendo este percurso num sentido inverso ao da realização da obra, é natural tornar-se um desejo perceber como e porque é que ela se cria como tal. É querer perceber o que é que significa a individualidade de cada um. O porquê de, sendo iguais, sermos diferentes.

Da metodologia criativa de Louise Bourgeois emergem algumas afinidades com imagens/arquétipos (figs. 157 e 158, à esquerda), à semelhança da metodologia usada para expressar o pensamento alquímico. Em *Femme Maison* (fig. 155) podemos ver uma significação do *atanor*, ou pequeno forno/templo/ventre, e em *Endless Pursuit* (fig. 157) podemos estar diante da representação do mundo filosófico, numa possível descoberta do *Rebis*.⁶¹⁰

Muitas obras bicéfalas da autora, cabeças, figuras sem título, são obras que intrigam, até que em *Seven in Bed* (fig. 159) parece ser clara a resposta sendo que é a própria Louise Bourgeois a referenciar no título que são “sete na cama”. Mas contam-se dez cabeças em sete corpos. Portanto três dessas figuras têm literalmente duas cabeças, duas consciências, sem artifícios de outra ordem. São figuras duais, numa representação objetiva. Encontramos figuras andróginas em atitude semelhante na imagética alquímica, uma certa forma de filosofia caracterizada por um simbolismo hermético, historicamente muito marcado. No entanto, uma filosofia sustentável em “si” (no filósofo ou em quem a pensa ativamente)⁶¹¹ é nesta obra mais abrangente, mais “democrática”, precipitando a transcendência do eu para uma liberdade entre o desejo, o estabelecido e a vontade, traduzida numa experienciação

⁶⁰⁸ Crédito desta e da imagem seguinte: © Louise Bourgeois Photo: Peter Bellamy. Imagens recolhidas em: <https://www.arttattler.com/archivebourgeois.html> (consultado em março de 2014).

⁶⁰⁹ Imagem recolhida em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3668414/Louise-Bourgeois-The-shape-of-a-childs-torment.html> (consultado em junho de 2014).

⁶¹⁰ O *Rebis* é simbolizado por uma criança hemafródita na representação alquímica. *Rebis*, do latim *res bina*, significa dual, duas coisas, ou dupla matéria. Seria o ser novo encontrado pela reconciliação entre opostos, depois de se haver dominando a primeira matéria vil (o dragão).

⁶¹¹ Refere-se ao conceito de “imaginação ativa” recuperado clinicamente por Carl Gustav Jung (1875-1961) que o entende como um processo de interpenetração entre o consciente e o inconsciente, tendente ao encontro de evidência operativa da função transcendental. Sobre isto também referencia um texto antigo anónimo, onde se lê que “... (a obra alquímica) deve ser realizada pela imaginação verdadeira e não pela imaginação fantasiosa”. [Anónimo, *Rosarium Philosophorum* (...), 1550]. JUNG, 1991, *op. cit.*, pp. 267 e s.

coletiva. Embora sendo recorrente na metodologia criativa da autora, salienta-se o facto de esta obra ter sido ponderada durante largo tempo, existindo material de ensaio dos finais dos anos noventa, em desenho, aguadas e litogravura, em que trabalha um grupo de oito figuras sem que ainda se observe qualquer duplicação de cabeças, porém, essa dualidade surge noutras obras.

A objetividade do discurso semântico da autora possibilita ensaiar outras propostas referenciais, mais elaboradas e do âmbito da pequena história, levando a grande maioria dos analistas (críticos e historiadores) a mencionar os caminhos do trauma e da provocação sexual obsessiva, o que não nos conduziu a uma compreensão coerente da obra de Louise Bourgeois. Pelo contrário, sob o ponto de vista avançado aqui, a obra revela-se com outra dimensão conectando-se com os testemunhos verbais da autora.

A gravura reproduzida na figura 158 vem neste sentido e corrobora a aproximação a um imaginário usado pela filosofia alquímica, podendo facilmente encontrar-se analogias com o emblema alquímico a seu lado (fig. 157). Citamos Carl Gustav Jung para salientar esta proximidade:

*“É como se os alquimistas tivessem começado a vislumbrar que o Filho – o qual, segundo a concepção clássica (e cristã) é eternamente inerente ao Pai, manifestando-se como dádiva divina à humanidade – fosse algo que o homem pudesse produzir (‘Deo concedente’) a partir de sua própria natureza.” (...) “A natureza feminina da função interior deve-se à sua contaminação com o inconsciente. Por suas características femininas, o inconsciente é personificado pela anima, no homem; na mulher, dá-se o contrário.”*⁶¹²

Olhar-se para a produção artística de Louise Bourgeois desta perspectiva e entender-se a elevação da sensualidade ao grau da sublimação, capaz de entender o amor mundano (profano, numa linguagem alquímica) como amor sublime, pode ser um bom exercício de sustentabilidade, pois a obra desta autora é de uma generosidade tão abrangente que permite perfeitamente que se atinja este nível de análise da obra. Foi o que tentámos exemplificar.

1.3. A narrativa e o livro. As celas-teia das aranhas mitológicas

Louise Bourgeois gosta do livro como objeto físico, tridimensional e dinâmico, e cultiva esse prazer usando-o, criando-o, “fabricando-o”⁶¹³. Utiliza-o como suporte e compõe-o de

⁶¹² *Idem*, p. 122. Segundo Jung, no homem, o inconsciente será personificado pela *anima*, oposto do *animus* que personifica o inconsciente feminino, também passível de se trabalhar da mesma forma. Segundo o mesmo autor, os pressupostos da filosofia alquímica almejam alcançar uma mensagem salvífica.

⁶¹³ Usamos este termo no seu sentido de “construção”, “realização”, tendo como referência ao termo *fabric*, tecido em inglês.

diversas formas. Usa pequenos formatos de papel para apontar ideias, pensamentos, imagens, esboços que reúne frequentemente em forma de livro, formando séries de trabalhos uniformizados pela técnica e/ou pela cor, pela dinâmica das formas ou pelos temas. Cria livros impressos em várias técnicas de gravura sobre suportes têxteis, de linho, seda, algodão, ou desenvolve, ainda, pequenos livros elaborados totalmente com têxteis, recortados, costurados e bordados, tendo realizado, entre uns e outros, cerca de uma dezena de exemplares destes últimos.

Louise Bourgeois associou desde jovem o ato de costurar, coser, restaurar, à reparação, ao conserto, que, a um nível simbólico, aponta para a reunião de elementos. O que não quer dizer que esses elementos estivessem desavindos. Simplesmente significa, também como processo interior, o restabelecimento de uma ordem coerente, a instauração de um religar para além da narrativa mundana.⁶¹⁴

Nas páginas dos seus livros têxteis, a autora transfere símbolos e sinais que estranhamente perdem a sua abstração para se transformarem em sinais gráficos de comunicação, compondo um léxico que narra diagramaticamente toda a obra da autora. É obra da obra, uma narrativa fetal, constituída por (re)conhecimentos elementares daquilo que compõe o todo. Um léxico de uma narrativa pessoal que conta passos impercetíveis, embora “o objetivo das peças seja expressar emoções”.⁶¹⁵

Percebe-se no desenrolar da sua obra como vão progredindo, articulando e metamorfoseando as representações das quais, muitas vezes, só se toma conhecimento *a posteriori*. Este desenrolar é já em si uma narrativa, embora seja apenas conceptual, oficial ou de construção da obra, se se preferir abordar a questão por este ponto de vista. Talvez também por isto o “livro” esteja tão presente na obra de Louise Bourgeois.

É só em 2002 que executa o seu primeiro livro exclusivamente têxtil, com o título *Ode à l'Oubli* (figs. 160, 161 e 162, à esquerda). Tem sessenta e oito páginas (trinta e quatro folhas, mas se considerarmos os versos como obra pictórica, faz sentido referenciá-lo por páginas), com a capa e duas páginas de texto impressas litograficamente. Cada uma das folhas foi realizada sobre o tecido de linho das toalhas de rosto do enxoval do seu casamento, sendo visível ainda o monograma bordado com as iniciais *LBG* (*Louise Bourgeois Goldwater*) (fig. 162, à esquerda), e fragmentos de roupas pessoais e domésticas em desuso, sobrepondo outros tecidos, cosendo e bordando sobre eles.

⁶¹⁴ É também devido a esta instauração que os livros que criou são tão importantes para um conhecimento da pulsão subjacente da sua criação artística.

⁶¹⁵ Louise Bourgeois, *The Spider, the Mistress and the Tangerine*, 2008, *op. cit.*

Sendo este livro têxtil um exemplar único, a autora preparou entre 2003 e 2004 uma edição fac-similada de vinte e cinco exemplares (fig. 162, à direita), também sobre tecido e apoiada em técnicas de impressão manuais que a autora bem conhece e que dominam muito o seu desenho. Assim, é editado em 2004 um outro *Ode à l'Oubli* que, de tão semelhante ao seu antecessor pode por vezes, quando é reproduzido fotograficamente, ser de difícil identificação, porém, sem a capacitação “biográfica” do original, quase como se de uma espécie de autorretrato através dos tecidos que lhe foram pessoais se tratasse.⁶¹⁶

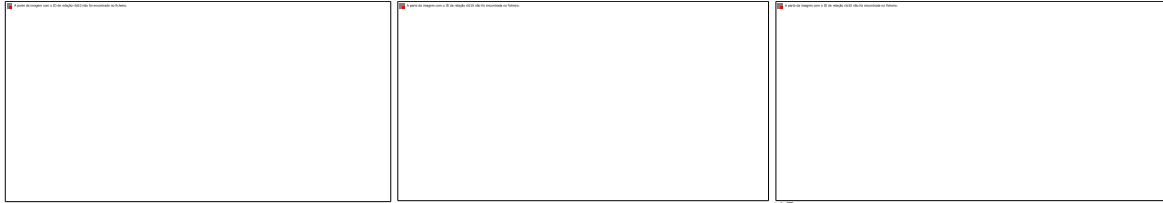


Fig. 160 Louise Bourgeois, *Ode à l'Oubli*, 2002. Tecidos sobre linho, 19/34, 29,8 x 33 cm⁶¹⁷; 2 e 3/34, 29 x 33 cm; 30/34, 29,8 x 30 cm.

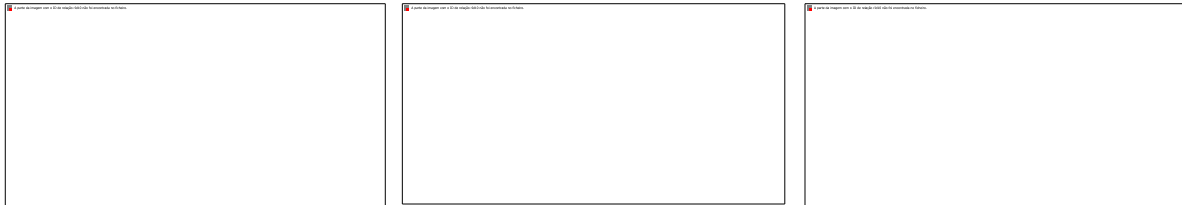


Fig. 161 Louise Bourgeois, *Ode à l'Oubli*, 2002. Tecidos sobre linho, pp. 11 e 12/34, 29,8 x 33 cm. Pp. 5 e 6/34. Pp. 7 e 8/34.

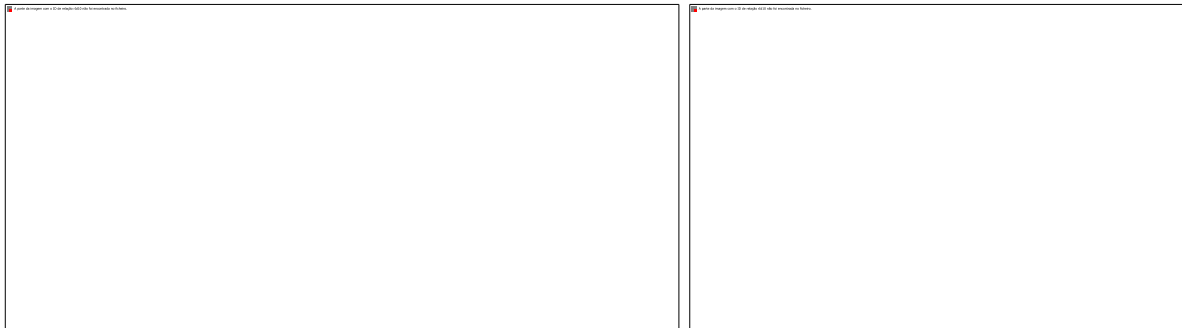


Fig. 162 Louise Bourgeois, *Ode à l'Oubli*, 1/34, 2004. Tecido, litografias, impressões digitais, bordados à máquina e à mão e colagens têxteis⁶¹⁸. As trinta e quatro folhas do livro fac-similado em pano, 25 exemplares⁶¹⁹.

Um dos pormenores mais interessantes nesta narrativa visual de Louise Bourgeois é o constante *feedback* pictórico no verso da folha do motivo da página anterior, conseguindo, assim, um diálogo eloquente e sequencial. Este diálogo é possível devido a propriedades intrínsecas à técnica têxtil usada, possibilitando ao motivo “transformar-se” quando fica em

⁶¹⁶ Louise Bourgeois acaba por corroborar isto quando afirma “*Clothing is... an exercise of memory... It makes me explore the past... how did I feel when I wore that...*”, in: STORR, Robert, HERKENHOFF, Paulo, SCHWARTZMAN, Allan, *Louise Bourgeois*, Londres, Phaidon, 2003. https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/fabric_works (consultado em março de 2014).

⁶¹⁷ Esta e as imagens seguintes foram recolhidas em: https://www.moma.org/collection_lb/browse_results.php?criteria=O:TTH:I:2034841 (consultado em julho de 2014).

⁶¹⁸ Imagem recolhida em: https://www.moma.org/collection_lb/browse_results.php?criteria=O:TTH:I:2034841 (consultado em julho de 2014).

⁶¹⁹ *Idem*.

contacto com o seguinte, mostrando o seu avesso – as linhas que cosem as aplicações, mostram-se agora apenas como bordados de contorno. As formas anteriores, com maior ou menor grau de abstração, acabam por criar ilusões de diálogos coerentes através destes pequenos contrastes (fig. 160, 161 e 162, à esquerda).

A autora desenvolveu mais livros têxteis, tanto com aplicações de tecido e fio (em 2002 apresenta outro livro ilustrado, *Ode à la Bièvre*, com cinquenta e duas páginas), como também impressos sobre tecido como, por exemplo, *Do Not Abandon Me*, de 2000, com onze gravuras a ponta seca, catorze páginas com 37 x 32.9 cm, numa edição de dez exemplares e outra de vinte e cinco exemplares sobre papel. A narrativa desta obra está relacionada com a exposição instalativa na Tate Modern's Turbine Hall nesse mesmo ano.

O livro *Ode à la Bièvre* é bordado sobre fragmentos de tecidos de roupa usada pela autora (fig. 164). Nesta obra, entre imagens e algum texto, Louise Bourgeois trata o profundo impacto que nela teve a revelação da não existência do rio da sua infância quando mais tarde o quis visitar.

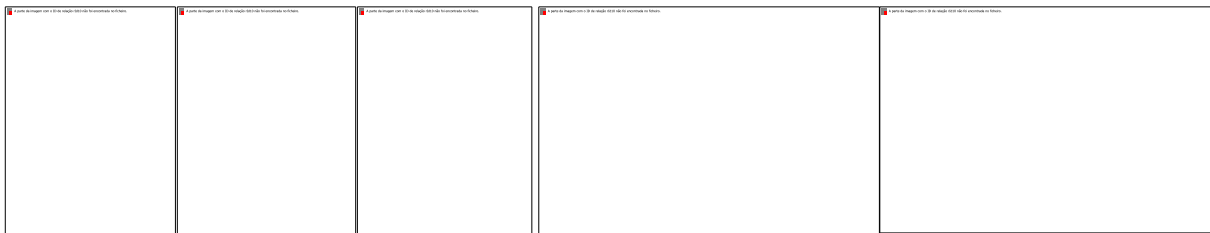


Fig. 163 O rio Bièvre atravessando o jardim em Antony, 1920⁶²⁰. O Bièvre na Ruelle des Gobelins em Paris, 1942⁶²¹. Rio Bièvre, leito e margens recuperados, 2013⁶²².

Fig. 164 Louise Bourgeois, *Ode à la Bièvre*, duas páginas, 2002. Recortes de tecido cosido e bordados sobre linho, 29.8 x 21.6 cm^{623/624}.

O rio Bièvre, situado nos arredores de Paris quando Louise tinha oito anos, em 1919 (fig. 163, à esquerda e ao centro), foi entretanto drenado em parte do seu anterior percurso, e canalizado no subsolo noutros trajetos do seu leito, só restando algumas árvores que o pai da autora tinha plantado nas margens junto da sua antiga casa⁶²⁵, estando o rio e o seu anterior

⁶²⁰ Imagem recolhida em: <https://www.zuckerartbooks.com/cgi-bin/zab/1669.html> (consultado em dezembro de 2014).

⁶²¹ Imagem recolhida nos Archives Françaises du Film (Realização de René Clément, 1942, France, 22'), em: https://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Internet/ARemplir/Fiches/Films_Ecran/Ecran_B.html (consultado em dezembro de 2014).

⁶²² Imagem recolhida em <https://www.lezarts-bievre.com/bievre/renaissance.htm> (consultado em dezembro de 2014).

⁶²³ Imagem recolhida em:

https://www.moma.org/collection_lb/browse_results.php?criteria=O%3ATA%3AE%3Avo128392&page_number=18&template_id=1&sort_order=5 (consultado em dezembro de 2014).

⁶²⁴ Imagem recolhida em: https://www.moma.org/collection_lb/browse_results.php?object_id=130726 (consultado em dezembro de 2014).

⁶²⁵ O rio Bièvre (castor, em português) é um afluente do Sena intimamente relacionado com o têxtil. As tinturarias de lã instalaram-se nas suas margens desde 1440, estando o Bièvre intimamente ligado às tecelagens de Gobelins. Mais tarde foi soterrado para correr no subsolo da cidade de Paris, ao mesmo tempo que se aproveitou, este e outros afluentes, para o transporte dos esgotos da cidade que desaguiam no Sena. Desde 2000 levantou-se um movimento de cidadãos, *Renaissance de la Bièvre*, que pretende a reabertura à superfície do canal do rio assim como a sua despoluição, como se pode perceber através do artigo do jornal *Le Monde* de 9/2/2002, quando foi votado o lançamento do projeto no Conseil Municipal de Paris: "(...) il s'agit de "rendre une partie de cette rivière mythique aux habitants du sud de la capitale qui l'emportent dans leurs rêves" (...) "Une concertation est lancée pour mettre au jour, d'ici à 2007, des tronçons de cet affluent de la Seine" (...) "Elle propose actuellement de mettre au jour quatre tronçons: parc Kellermann et poterne des Peupliers; dans le square René-Le Gall; au pied de la manufacture des Gobelins; le long du Muséum d'Histoire Naturelle. Les élus parisiens voudraient également reconstituer la

percurso, atualmente, em recuperação (fig. 163, à direita).

Portanto, o livro centra-se na perda, na ausência e na memória dela, exorcizando o passado. Em 2007 foram editados noventa e cinco cópias sobre linho pela Zucker Art Books, vinte e cinco das quais numeradas e assinadas.

A narrativa em Louise Bourgeois é contínua, como uma linha que permanece ao longo de toda a sua obra, mas essa característica torna-se mais visível em determinadas situações. A autora utiliza-a não só como narrativa têxtil, mas também como expressão pictórica por excelência, associando a palavra sem que a sua junção crie sobreposições ou redundâncias. Pelo contrário, as roupas/bandeiras/sacas das suas *Celas* dos anos noventa acumulam densidade semântica e acrescentam pictorialidade gráfica (figs. 165 e 166).

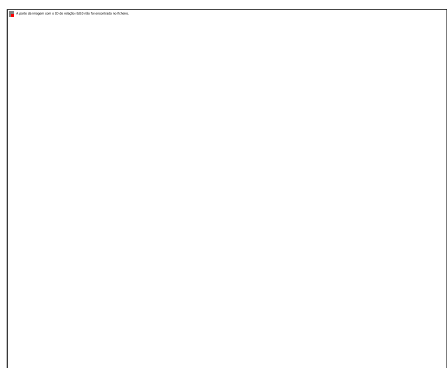


Fig. 165 Louise Bourgeois, *Cell I*, 1994, coleção Davos, Suíça⁶²⁶.

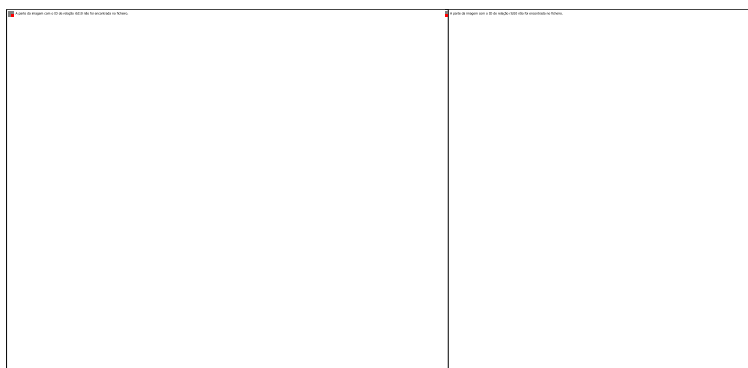


Fig. 166 Louise Bourgeois, *Spider*, 1997. Aço, tapeçaria, madeira, vidro, borracha, prata, ouro e osso, 450 x 666 x 518 cm, Galeria Karsten⁶²⁷. *Cela (A última subida)*, 2008. Aço, vidro, borracha, madeira, 380 x 400 x 300 cm, National Gallery of Canada, Otava⁶²⁸.

Nestas *Celas* a autora oferece o interior pela transparência da rede mas também pela da teia, de tal forma que, no seu conjunto, parecem falar do destino mortal daqueles que têm a fatalidade de tropeçar, ou de serem atraídos, para uma teia de aranha (fig. 166, à esquerda). Portanto, cela, teia, prisão, destino e morte parecem emergir destas obras de carácter instalativo. Em *Maman* (fig. 144, p 214) a aranha deixa o ninho, mas ela continua em si a ser uma cela e, ao lhe olharmos o topo, observamos pequenas peças brilhantes e translúcidas, talvez como os ovos que vai soltando ao longo da obra da autora e surgem pairando numa outra das suas *Celas* – *A Última Subida* (fig. 166, à direita).

Contrariamente às transparências dos interiores de Ana Vieira (fig. 214, p. 268), estas

confluence avec la Seine, au niveau du port d'Austerlitz.”, in: CHENAY, Christophe de, “La Mairie de Paris veut redécouvrir le cours de la Bièvre”, *journal Le MONDE*, Paris, 9 fevereiro de 2002. COHEN, Annie, *La Rivière des Gobelins*, Paris, Editions Ferrago, 2000. GAGNEUX, Renaud, *Le cours de la Bièvre à Paris aujourd'hui*, Paris, Les Editions Municipales, 1999.

⁶²⁶ Imagem recolhida em: <https://www.bloomberg.com> (consultado em agosto de 2014).

⁶²⁷ *Ibidem*.

⁶²⁸ Imagem recolhida em: <https://www.artcritical.com> v (consultado em agosto de 2014).

Celas condescendem que se veja a tragédia na sua dimensão maior, também ela mítica, quase como uma celebração, ou concelebração, uma vez que o observador as pode penetrar fisicamente e nelas permanecer como cúmplice ou como vítima.

Numa das *Celas* (fig. 166), a aranha tanto protege como pode simultaneamente sufocar, como afirma o curador da exposição *Louise Bourgeois l'araignée et les tapisseries*, realizada em 2014⁶²⁹. Estas celas-casulos são muitas vezes reconstruídas como ambientes domésticos (e esta interpretação aproxima-as ainda mais das instalações de Ana Vieira), duramente povoadas e relacionadas a vários tipos de dor – psicológica, mental e intelectual –, havendo mesmo quem conote a cadeira dentro da estrutura com um confessionário.⁶³⁰

Quando pensamos numa pequena maquete, *Unicórnio* (fig. 215, p 269), realizada em 1970 por Ana Vieira para a participação na *Bienal de Lausana*, percebemos a tangência destas duas autoras. Obras com pouca distância no tempo, a de Vieira anterior às *Celas* de Bourgeois, são formal e metodologicamente semelhantes, com linguagens conceptuais e formais aproximadas – ambas são obras que religam a vida e a morte pelo desígnio do pensamento têxtil.

Em Louise Bourgeois encontramos uma aliança feroz da arte têxtil e da luta pela sustentabilidade no feminino. Sob o augúrio do mito (re)fundador de Aracné, intui-se na sua obra, uma sociedade mais humana e igualitária, emersa de uma sexualidade naturalmente poderosa, em que a mulher é a natureza potenciadora.

Uma obra assente na vida pode ser regeneradora, mas quando essa obra apreende o mito através da substância (eventualmente do trauma) da vida, a obra transforma também o ser, como a própria autora refere “*a arte é uma garantia de sanidade*”.⁶³¹



⁶³² Esta sanidade que Louise Bourgeois constrói através da sua obra é um equilíbrio interior encontrado na permanente procura da coerência e do nexo das suas vivências, principalmente das mais marcantes, tentando descobrir um fio condutor e uma lógica para a vida como um todo. É uma sustentabilidade de si para o “outro” em si, que naturalmente extravasa para o mundo. E o processo iniciático que mais diretamente a conduz é a fenomenologia do corpo feminino e da sua libido, simbologia que lhe é própria e

⁶²⁹ Análise avançada por Jerry Gorovoy no catálogo publicado pela Galeria Hauser & Wirth em 2014 em Zurique. BOURGEOIS, Louise, e GOROVY, Jerry, *op. cit.*

⁶³⁰ Jerry Gorovoy associa a cadeira dentro da estrutura a um confessionário, como refere na obra citada na nota anterior.

⁶³¹ Frase bordada em *Cela I*, (1994, Coleção Davos, Suíça, fig. 165).

⁶³² Fig. 167, retrato fotográfico de Louise Bourgeois por Helmut Lang em 1997.

acessível, da qual a autora se apropriou resgatando tudo o que a envolve, desde o trauma, a função, a expropriação, a defesa, o júbilo e o mistério. Desenvolveu-o na sua obra de forma pragmática, mas extraordinariamente eloquente.⁶³³

Mas a Arte em Louise Bourgeois é mais do que tudo isto, é um fator de liberdade consciente, que é descrita literalmente na sua *Cell I* (fig. 165), o único caminho direcionado para a sustentabilidade – “a arte é a garantia da sanidade.”

2. Uma pedagogia através da pictorialidade da linha

2.1. Os livros e as linhas da narrativa em Maria Lai

Na diversificada produção de Maria Lai (1919-2013) encontra-se uma vocação experimental, sendo a busca por diferentes técnicas e materiais uma constante na sua obra, informada pelas vanguardas do seu tempo, mas que se manteve um pouco à margem da crítica internacional, o que não a impediu de ser uma das grandes referências da arte têxtil contemporânea⁶³⁴. Autora nascida na Sardenha, estudou arte em Roma e na Academia de Veneza com Arturo Martini, entre 1942 e 1945, mantendo uma ligação ao lugar onde nasceu, uma Sardenha limítrofe aos grandes centros intelectuais, o que é cultivado por um vínculo às atividades vernáculas como o tear, a costura, as lendas antigas, ou ao território, à montanha pedregosa, às gentes que a povoam e aos seus costumes, projetando todo este universo na vastidão de um “outro lugar”⁶³⁵, um lugar da arte onde é possível religar o manifesto ao oculto.⁶³⁶

Os livros costurados refletem a sua extraordinária sensibilidade à pictorialidade do têxtil, de uma escrita poética reinventada em cada linha, em cada textura (figs. 168 a 170). Curiosamente não são datados nem têm referência de autoria, como as lendas antigas contadas de viva voz. As narrativas excedem sensorialmente estes livros, que se esvaem nelas através

⁶³³ De certa forma, embora direcionada para a filosofia estética, esta percepção é ratificada por Raquel Ferreira na sua investigação. FERREIRA, Raquel Sofia Faria Terenas da Silva, *O Trabalho Autobiográfico de Louise Bourgeois e o Discurso Autobiográfico Filosófico*, Dissertação de Mestrado em Filosofia/Estética, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014.

⁶³⁴ Com a curadoria de Giuseppe Appella, inaugura-se a primeira grande exposição antológica de Maria Lai, de 1 de março a 26 de junho de 2014, no MUSMA, Museu da Escultura Contemporânea de Matera, onde são mostradas obras realizadas entre 1942 e 2011. <https://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=41957&IDCategoria=46> (consultado em março de 2014).

⁶³⁵ https://www.nuovagalleriamorone.com/book.php?i_a=5&l=en (consultado em agosto de 2014).

⁶³⁶ Maria Lai identifica, explora e transforma a essencialidade mítica em novas linguagens que, circunstancializadas e atualizadas, vão fazer renascer, mais uma vez, esses mitos recônditos e interiorizados, propagando e clarificando nas consciências a ideia de sustentabilidade.

das linhas que deles escorrem – o livro é feito da mesma matéria que faz a narrativa. Estando a narrativa ligada à palavra e esta ao livro, encontramos-lo como potencial símbolo da narrativa, mesmo quando assumido como objeto estético. Aqui, objeto e narrativa são indivisíveis, tal como as bandeiras de oração oferecidas pelos tibetanos à montanha, cuja descrição das preces é literalmente desfiada e levada pelo vento, linha a linha, palavra a palavra, rogo a rogo... Aliás, é sempre a linha nas suas mais diversas formas que Maria Lai utiliza em distintas ocasiões.



Fig. 168 Maria Lai, *Livro*, s.d. Nesta obra os fios que gotejam também são os do próprio suporte para além dos grafismos bordado⁶³⁷.



Fig. 169 Maria Lai, *Livro*, s.d. Esta obra vive da mancha abstrata do pano de suporte e do gotejamento dos fios do esgarçado do mesmo, como se, vivo, sangrasse⁶³⁸.

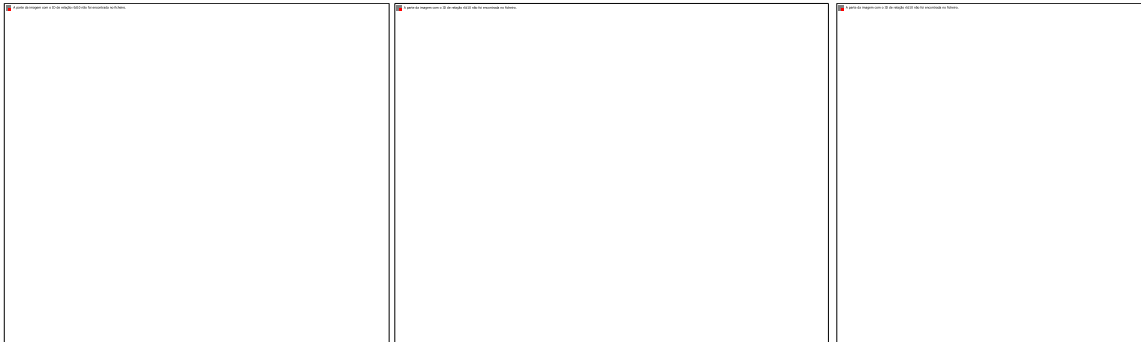


Fig. 170 Maria Lai, *Livro*, s.d. Aplica o processo de gotejamento dos fios do bordado⁶³⁹. Maria Lai, *Diário Íntimo*, 1978. Livro, pano e linha⁶⁴⁰.

As experimentações que Maria Lai desenvolve relacionam-se de alguma forma com a antropologia, numa poética do quotidiano das populações e dos lugares que fazem parte integrante da sua aquisição vivencial, quer seja através dos meios, quer através das tecnologias das obras, mas sempre através de uma poética indizível. O pão, teares, capas ou fitas de nastro, a matéria-prima é sempre o ecossistema natural do ser humano enquanto ser social e místico.

⁶³⁷ Imagem recolhida em: <https://www.sardegnaecultura.it/j/v/253?c=2678&c1=2818&s=25002&t=1&v=2&visb> (consultado em agosto de 2014).

⁶³⁸ *Ibidem*.

⁶³⁹ Imagens recolhidas em: <https://www.tramedipensieri.wordpress.com/2013/04/11/i-fili/il-dio-distratto/> (consultado em outubro de 2013).

⁶⁴⁰ Imagem recolhida em: https://www.maria-lai.com/wp-content/uploads/2014/09/Libro-scalpo-1978_Cartaefilo.jpg (consultado em março de 2014).

Esta dimensão alargada do ser permite uma percepção integrada do seu meio envolvente, ecossistemas que a autora comunica e faz sobressair com uma dimensão poética e simbólica particular, inclusiva e pedagógica, mas essencialmente facilitadora da consciencialização da sustentabilidade de um modo de vida, um fator importantíssimo para uma população insular.

A sua postura criativa é fundamentalmente indagadora, como quem olha pela primeira vez para o mundo, para as coisas. Numa gnose que faz emergir os sentidos do quotidiano, revelando-o mais profundo, acaba por criar arte recriando simbolicamente atitudes, coisas, mas entendidas de um ponto de vista distinto, isolando-as como ilhas e religando-as nos seus sentidos mais genuínos e fundadores, como se as visse já como obra, produzindo poesia visual. Por vezes até mais profunda e reflexivamente, como narrativa da obra, como está implícito nas suas próprias palavras: “*Giocavo con grande serietà, a un certo punto i miei giochi li hanno chiamati arte.*”⁶⁴¹

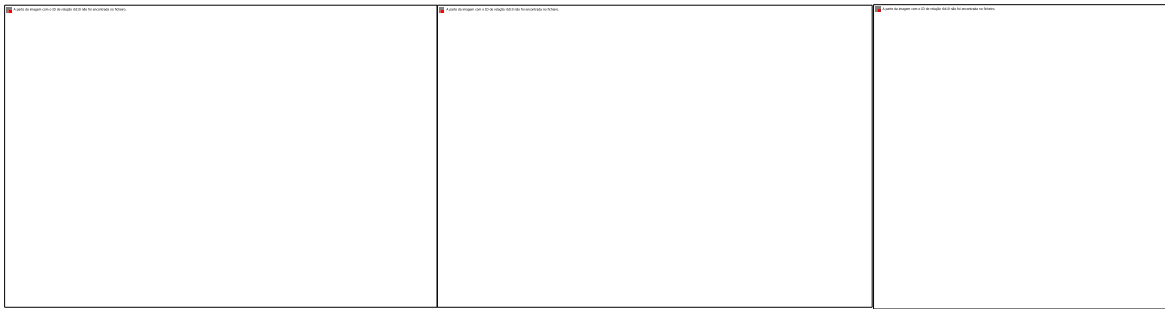


Fig. 171 Maria Lai, *Le magie di Maria Pietra*, 1983. Pano, colagens e linha⁶⁴². Neste *Livro* Maria Lai aplica recortes de tecidos cosidos e bordados entre si⁶⁴³. *Livro*, pano e linha sobre papel com *spray*. Aqui é evidente a escrita como abstração, apenas como grafismo pictórico⁶⁴⁴.

Maria Lai usa a palavra através daquilo que de mais pictoricamente intrínseco ela tem – a linha, mesmo que abstrata, é sempre linear. Maria Lai trata a linha deixando-a escorrer, como se fosse o sumo dos seus livros, recusando-se rematá-la.

Tratando-se de livros têxteis, podemos dizer que se encontra simbolizada a teia e a trama como sendo um sistema venoso da tecedura e, quando em cada folha esse sistema é interrompido ortogonalmente, esse rompimento é sentido pela matéria fazendo com que os seus vasos se projetem para fora, excedam o limite, e continuem a crescer como linhas livres da ortogonalidade original.

Estas linhas não rematadas podem transparecer a imagem simbólica da obra de Maria

⁶⁴¹ Traduzimos da seguinte forma: “Trabalho com muita seriedade e, a partir de um determinado ponto, chamam às minhas brincadeiras (jogos) arte.” https://www.musma.it/images/stories/SfogliamoInsiemeMariaLaiEdidattica/cs_sfogliamo%20insieme%20i%20libri%20di%20maria%20lai.pdf (consultado em fevereiro de 2014).

⁶⁴² Imagem recolhida em: https://www.maria-lai.com/?attachment_id=703&lang=it (consultado em março de 2014).

⁶⁴³ *Ibidem*.

⁶⁴⁴ Imagem recolhida em: https://www.maria-lai.com/?attachment_id=637&lang=it (consultado em março de 2014).

Lai, uma obra aberta, sem remate, sem término, que “segue o ritmo” da vida (fig. 170, à esquerda).

O centro irradiante da obra de Maria Lai assenta no seu forçado analfabetismo na juventude e na ânsia de literacia. Este fenómeno raro, porque por norma o analfabetismo está profundamente ligado à ignorância, agente que bloqueia o ver para além da iliteracia, possibilitou-lhe dar um salto sem preconceitos por cima da palavra escrita, depois de a apr(e)ender, e retirar-lhe o poder significante para o utilizar numa poética densa, abstrata e visual, numa outra contextualização semântica, em que a expressividade da narrativa poética é de ordem sensitiva e visual “(...) *sono felice di farvi tenere per mano il sole e farvi gustare il desiderio di cielo, in un momento di incertezza globale, ma che il sole e il cielo possano farci prima capire e poi superare. Per vivere più sereni.*”⁶⁴⁵

2.2. As fitas da união dos povos com a montanha

De entre as inúmeras obras de Maria Lai, destacamos a intervenção na paisagem de homenagem e tributo à montanha que se eleva na região de Ulassai na Sardenha, que intitulou de *Legarsi alla Montagna*⁶⁴⁶, de 1981 (fig. 172 a 174), com a participação ativa dos habitantes, em que uniu as casas das aldeias circundantes e a montanha rochosa por uma fita de nastro azul celeste ao longo de mais de vinte e sete quilómetros, e que acabou também por ser um dos estímulos para a fundação do futuro museu de arte contemporânea a céu aberto, ainda nos anos oitenta⁶⁴⁷, conseguindo criar dinâmicas que impulsionaram e revolucionaram até hoje a cultura local, assim como uma atividade pedagógica diferenciada na sua Sardenha.

Maria Lai foi convidada em 1981 pela municipalidade de Ulassai para criar um memorial de guerra. Em vez de criar um monumento à morte, à destruição e à desvinculação da sociedade, a autora envolve a população local e propõe um monumento à vida e à união entre todos. *Legarsi alla Montagna* baseia-se numa lenda⁶⁴⁸ em que uma criança teria sido

⁶⁴⁵ Traduzimos da seguinte forma: “Sou feliz em me deixar dar a mão ao sol e saborear o desejo de céu, mas, num momento de incerteza global, vamos primeiro entender o sol e o céu para depois os transpor. Para vivermos mais serenamente.” – texto que Maria Lai escreveu sobre o conto costurado *Tenendo per Mano il Sole (De Mãos Dadas com o Sol)*. Recolhido na nota à imprensa do Museu de Escultura Contemporânea de Matera (MUSMA), relativa à exposição antológica *L'Arte ci prende per mano* e a todas as atividades paralelas em curso a partir de 16 de abril de 2014 (até 26 de junho de 2014), em: <https://www.musma.it> (consultado em janeiro de 2014).

⁶⁴⁶ https://www.musma.it/images/stories/SfogliamoInsiemeMariaLaiEdidattica/cs_sfogliamo%20insieme%20i%20libri%20di%20maria%20lai.pdf (consultado em fevereiro de 2014). GIOVANNI, C. di, (coord.), *Maria Lai, Ansied'Infinito*, d. Condaghes, 2013.

⁶⁴⁷ Por tradução nossa, “vínculo ou vinculação à montanha”.

⁶⁴⁸ <https://www.stazione dellarte.it/> (consultado em outubro de 2013).

⁶⁴⁹ Esta lenda parece basear-se num facto ocorrido em 1861 com três crianças da vila, em que uma cai por uma riba profunda da montanha. A fita azul, corda azul, ou outro artefacto azul surge, até talvez tenha existido, como único recurso para o resgate da criança da fenda onde estava. O facto da mitificação, talvez até mistificação por alguma analogia ao manto da nossa senhora cristã, num meio muito religioso,

salva com uma fita azul da cor do céu, depois de ter caído numa fraga da montanha. Congregando o trabalho de toda a comunidade, unindo casa a casa com fita azul celeste, liga todos os edifícios civis e públicos com a montanha guardiã, o monte Gedili (fig. 172), recuperando a memória mítica e simbólica dessa fita azul celeste lendária e reconciliando eventuais rancores passados.

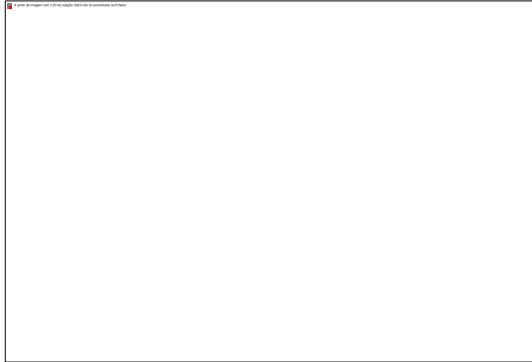


Fig. 172 Maria Lai, Projeto de *Legarsi alla Montagna*, 1981⁶⁴⁹. Documento fotográfico, monte Gedili⁶⁵⁰.

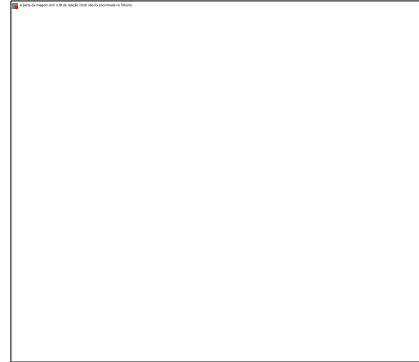


Fig. 173 Maria Lai, *Il Nastro Celeste*, 2010 (sobre *Legarsi alla Montagna*, 1981)⁶⁵¹.

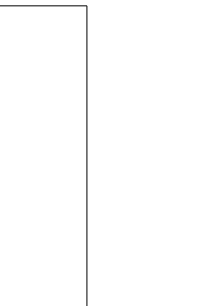
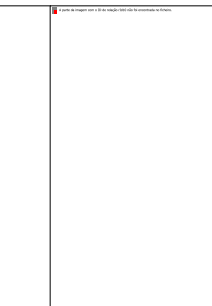
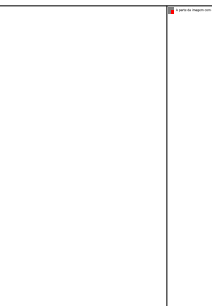
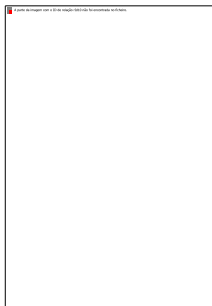


Fig. 174 Maria Lai, *Legarsi alla Montagna*, 1981. Fotografias documentais^{652/653}. Documento fílmico⁶⁵⁴. *Il Nastro Celeste*, 2010. Berlim⁶⁵⁵.

Este trabalho com a população da zona mostrou-se de extrema importância porque, através do respeito pela cultura tradicional e por todas as atividades quotidianas (fig. 174), principalmente aquelas que dizem respeito à mulher, como a transformação do cereal em pão, desencadeia uma reordenação simbólica das estruturas mentais através da conceção de eventos festivos criativos, livres de dogma e de norma. Maria Lai consegue religar as

basear-se-á na grande improbabilidade do salvamento ter tido êxito. É curiosa a metodologia que Maria Lai tem para obter tão longa fita, rasgando em tiras peças de pano azul. Este “rasgar” é mais dramático do que se fizesse a intervenção com meadas de fita de nastro.

⁶⁴⁹ Imagem recolhida em: https://www.maria-lai.com/?attachment_id=471&lang=it (consultado em outubro de 2013).

⁶⁵⁰ Imagem recolhida em: https://www.maria-lai.com/?attachment_id=469&lang=it (consultado em março de 2014).

⁶⁵¹ Catálogo, Galeria Isabella Bortolozzi, Berlim. Imagem recolhida em: https://www.maria-lai.com/?attachment_id=470&lang=it (consultado em outubro de 2013).

⁶⁵² CASAVECCHIA, Barbara, “Autoritratti”, *Frieze Magazine*, Londres, n.º 157, setembro de 2013. Imagem recolhida em: <https://www.frieze.com/issue/review/autoritratti/> (consultado em outubro de 2013).

⁶⁵³ Imagem recolhida em: <https://www.it.wikipedia.org> (consultado em março de 2014).

⁶⁵⁴ Meoc - Museo Etnografico di Aggius, <https://www.museomeoc.com> Imagem recolhida em: <https://www.festivalnatura.blogspot.pt/> (consultado em março de 2014). CASULA, Tonino (realizador), *Legare Collegare*, filme, 1981.

⁶⁵⁵ Exposição *Il Nastro Celeste*, 2010. Galeria Isabella Bortolozzi, Berlim. Esta intervenção foi mostrada em galeria através de documentos fotográficos sobre a intervenção e o projeto. A fotografia documental mostra um pão simbólico, o “pani Pintau”, tradicional da zona, ser oferecida envolta da fita de união. A imagem foi recolhida em: <https://www.bortolozzi.com/exhibitions/maria-lai-il-nastro-celeste-isabella-bortolozzi-galerie-berlin/> (consultado em outubro de 2013).

atividades quotidianas e os grandes mitos, promover um reconhecimento ontológico dos habitantes da zona nas suas atividades sem recurso a receituários, religiosos ou civis, adormecidos do verdadeiro significado, proporcionar uma aproximação entre gerações, um entendimento recíproco e uma “passagem” de testemunho simbólico. Esta sua obra continua a gerar benefícios idênticos, através daquilo que se pode entender hoje por educação através da arte.

Podemos cruzar esta intervenção de Maria Lai com Ana Vieira (1940), também ela com raízes insulares, quando desenvolveu a intenção de projetar na terra/montanha/ilha o que está no alto, criando uma instalação, a *Constelação Peixes* (fig. 175), numa das vertentes do Vulcão dos Capelinhos, em alinhamento com o farol dos Capelinhos, na Ilha do Faial do arquipélago dos Açores, em junho de 1995.

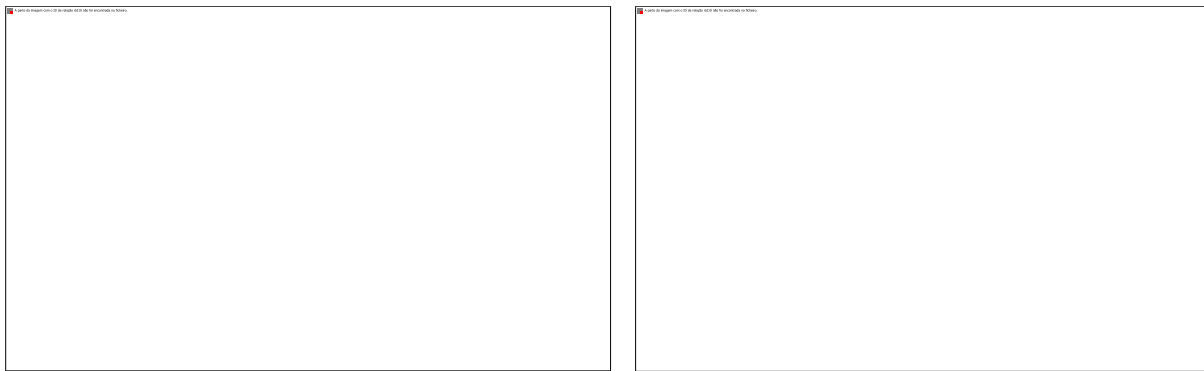


Fig. 175 Ana Vieira, *Constelação Peixes*, 1995. Projeto e fotografia da intervenção, International Multi-Media Symposium Azores, Açores⁶⁵⁶.

A intervenção compunha-se de uma fiada de tochas, colocadas em linha de quatro em quatro metros, numa extensão total de trezentos metros, desenvolvendo-se em linhas quebradas, com uma visualização aberta dos pontos mais altos aos de mais baixa cota, de modo a poder imaginar-se a constelação de Peixes caída de um céu estrelado e pousada sobre a terra. Ana Vieira integra esta sua intervenção *in situ* no International Multi-Media Symposium Azores, onde também, como Maria Lai, consagra o céu noutra montanha mítica da infância.

2.3. A linha inscrita – a sustentabilidade pela arte

A obra de Maria Lai lança uma ponte entre o mundo real e o mundo simbólico,

⁶⁵⁶ Imagens de Copyright © 2014 Ana Vieira, recolhidas em: <https://www.anavieira.com/obra/1991-2000/constelacao-ndash-peixes-78/> (consultado em março de 2015).

realizando a obra por dentro do mito. Na sua abordagem, a linha é a grande protagonista de uma obra têxtil por excelência, tratando o mito numa perspectiva sustentável, integradora e pedagógica, criando obras cujas dinâmicas acabam por ser didáticas, percebendo-se uma preocupação da parte da autora pelo desenvolvimento integrado das populações e da cultura autóctone.

É precisamente sob a energia coletiva gerada através da sua intervenção *Legarsi alla Montagna* que, a partir de 1981 se desenvolve um movimento para criar um percurso museológico de escultura contemporânea a céu aberto⁶⁵⁷, completado em 2006 com o Museu de Arte Contemporânea da Fondazione Stazione dell'Arte que alberga, além do espólio da artista, obras de outros autores com vínculos à cultura e ao território sardo.

Maria Lai tem uma forte relação com a região do Ulassai onde nasceu, tendo sido a mais frágil de cinco irmãos. É essa pouca resistência física que vai determinar a trajetória da sua vida. A sua saúde é traída pela invernia húmida das montanhas do Ulassai e os pais decidem enviá-la todos os invernos (durante os anos da sua infância) para casa de uns tios camponeses que viviam num planalto fértil afastado, com um clima seco, mas onde, durante todos aqueles meses, acaba por não ter acesso à escola nem à mesma educação dos irmãos.

A expressão escrita atrasa-se e complica-se, mas reequilibra-se com a descoberta do desenho. A linha da letra torna-se abstrata, dialeticamente pictórica e poética, contemplativa. Definitivamente “linha poética” e que, mais tarde, viria a ser pictórica.

A observação da natureza, do gesto e do saber das atitudes simples dos camponeses, trouxeram-lhe para toda a obra um respeito inspirador pelo trabalho árduo e essencial do povo.

Maria Lai ingressa na escola secundária de Cagliari com onze anos e muitas lacunas⁶⁵⁸,

⁶⁵⁷ Este conceito está muito enraizado no espírito italiano porque, desde sempre, este povo tem estado em contacto com grandes obras de arte expostas ao ar livre, da época romana, renascentista e barroca. Em 1985-89, na Sicília, encontramos Alberto Burri (1915-1995), a realizar outra intervenção, a sua grande *Gretta*, (*Grande Cretto di Gibellina*) cobrindo com cimento as ruínas de uma aldeia devastada por um sismo e abandonada pelos seus habitantes em 1968, deixando como trincheiras abertas as ruas e becos, sulcos de 2 ou 3 metros de largura onde se pode circular por entre as volumetrias das casas, agora abstratas, como terra gretada em grande escala, maquete de vila fantasma ou “manta de retalhos”, quando vista de longe. Alberto Burri, *Gretta*, 1985-89. Aldeia de Gibellina, Sicília, cimento e brita sobre ruínas, c. 30000 x 40000 x 160 cm (fig. 187, p. 246).

⁶⁵⁸ Maria Lai afirma sobre a sua entrada na escola e o apoio recebido de S. Cambosu: “*Salvatore Cambosu fu il mio primo professore di italiano e latino a Cagliari, io ero già in ritardo con la scuola, perché mi avevano educato qui, in questa casa, credo che gli altri professori mi considerassero una ritardata: non sapevo né leggere né scrivere. Ma lui, come se avesse per le mani un compito importante, mi disse ci penso io, vieni a sederti qui e apri un libro di poesie. Non basta che tu leggi una, due volte, tu devi leggere cercando fra una parola e l'altra il ritmo. Non solo il ritmo, questa poesia deve uscire dalla tua bocca e ogni parola, ogni poesia, deve diventare tua. Me lo diceva in modo allegro e stimolante tanto che non mi pareva nemmeno di essere a scuola. Così ho cominciato a capire lentamente cosa è l'arte, la poesia. Questa è stata la cosa più importante che ho capito grazie a lui.*” In: MENNE, Antonello, e FRONGIA, Eleonora, *Cambosu le radici. Lo scrittore sardo nella testimonianza di critici e intellettuali*, Melzo, Fondazione Salvatore Cambosu, 2013. https://www.fondazionecambosu.it/home/images/files/documenti/Cambosu_Le_Radici/Cambosu_le_radici_Testimonianza_di_Maria_Lai.PDF (consultado em setembro de 2014).

mas encontra aí um professor, Salvatore Cambosu⁶⁵⁹, que, com um pensamento neorrealista, compreende o valor das suas experiências e aquisições e vai ajudá-la a consciencializá-las e a construir o sentido que elas vieram a ter na sua vida (e obra). A consciencialização irá ser a cultura e o sentido irá ser a arte, instaurações das quais nunca mais se há de separar. Um profundo sentimento de fraternidade entre Lai e Cambosu também irão permanecer, inevitavelmente. É através dos ensinamentos de Cambosu que Maria Lai descobre um sentido profundo da Arte que só necessita de meios para se manifestar. A linha e os seus desenhos encaminham-lhe os passos para uma formação no âmbito das artes visuais.

Maria Lai continua a estudar arte e em 1939 vai para Roma, Verona e Veneza, até à deflagração da segunda guerra mundial em Itália, altura em que já não consegue voltar para a Sardenha. Inscreve-se na Academia de Belas-Artes de Veneza onde estuda escultura com o mestre Arturo Martini (1889-1947), um colaboracionista com o fascismo que defende que a arte não é ofício de mulheres. Lai tem dificuldades de adaptação, mas mesmo distante, é através dos ensinamentos de Cambosu que resiste. Aplica à escultura a poética da linha e ultrapassa todos os problemas.

Regressa à Sardenha em 1945 e aí permanece até 1954 trabalhando em escultura, facilitando uma rede de encontro e troca de experiências de autores locais e desenvolvendo um trabalho cívico notável ligado ao progresso cultural da comunidade.

Começa a expor a partir dos anos cinquenta com a realização de uma primeira exposição individual em 1953. Em 1977 mostra trabalhos na *Bienal de Veneza*.

Em 2004 impulsiona a recuperação da estação ferroviária Jerzu, na Sardenha, entretanto desativada e substituída, para a construção de um museu de arte contemporânea que é inaugurado em 2006 com o nome de Fondazione Stazione dell'Arte Maria Lai. O espólio do museu alberga uma importante doação de obras da autora, incluindo alguns dos seus livros têxteis. Atualmente desenvolve várias atividades ligadas à pedagogia do livro têxtil, da ilustração, da narrativa, do pequeno conto tradicional ligado à criança e às famílias. É um museu muito interativo e inclusivo através destas dinâmicas pedagógicas, com inúmeras propostas de *ateliers* e outras atividades para toda a comunidade.



⁶⁶⁰ Para Maria Lai a intervenção de *Land Art* realizada em 1981, *Legarsi alla Montagna*, é a sua obra mais importante por diversas razões, entre as quais ter sido a que mais

⁶⁵⁹ Salvatore Cambosu (1895-1962), jornalista, professor e escritor antifascista Italiano nascido na sardenha. Estudou em Roma e Pádua.

⁶⁶⁰ Fig. 176, retrato fotográfico de Maria Lai. Imagem recolhida em: <http://www.encyclopediadelledonne.it/> (consultado em maio de 2014).

fatores de sustentabilidade integrou e a que imprimiu maior dinâmica a uma zona deprimida culturalmente. Aproximou o continente até à insularidade através do museu, ponte edificada também por outros autores, trazendo consequências culturais indeléveis para grande parte da população que lhe sobreviveu – e isto Maria Lai só o poderia intuir, embora tivesse deixado um “museu a céu aberto” como legado para um mundo mais sustentável.

3. Cidadania e sustentabilidade em Magdalena Abakanowicz

3.1. Os *Abacans* ou os protetores ancestrais

Magdalena Abakanowicz (1930) optou desde cedo pela expressão artística têxtil e o que a levou a isso parece ter sido circunstancial, pois, ainda enquanto estudava, nos primeiros anos da década de cinquenta, na Academia de Belas-Artes de Varsóvia (entre 1950 e 1954), percebeu a necessidade de contornar as limitações conceptuais e técnicas das opções estéticas vigentes.

Ainda tentou nessa década dedicar-se à pintura e ao desenho, mas sendo uma zona de expressão plástica muito afeta ao poder, estava também sujeita a muita censura ideológica, pelo que o têxtil foi a forma de encontrar um caminho mais livre de compromissos, uma zona da expressão plástica com menos relevância nos meios políticos.

Magdalena Abakanowicz, nascida em Falenta, na Polónia, numa família da aristocracia russo-polaca⁶⁶¹, no início de uma década de grande complexidade sociopolítica, optou por não deixar a seu território durante a vigência de diversos regimes políticos, como a ocupação fascista alemã, ou as influências opostas da União Soviética ou do *Solidarität*.

O seu início de formação e de produção criativa aconteceu precisamente em momentos muito conturbados da história política e social da Europa central, nomeadamente da Polónia. A autora experimentou a reestruturação de mentalidades durante a ocupação estalinista, não só ao nível estético, mas também ao nível da espoliação das memórias e dos bens materiais. Talvez isso a tenha feito refletir sobre o seu passado mais remoto e o papel do têxtil nos grandes povos nómadas, nos conquistadores do século XII e XIII, nos artefactos do Médio

⁶⁶¹ Magdalena Abakanowicz assume-se como descendente de Abagha Khan (1234-1282), segundo chefe mongol da Pérsia.

Oriente. E se a censura era serrada nas disciplinas entendidas como “nobres”, o têxtil passava discreto...

Os *Abakans* foram criados nos anos sessenta neste contexto estranho, inteligente e semiclandestino. A sua obra deixa, portanto, transparecer esta herança emocional, característica de quem vive ambientes políticos instáveis ou totalitários, mas, como a autora refere, “A arte continuará a ser a atividade mais surpreendente da nossa mente na luta entre a sabedoria e a loucura, entre o sonho e a realidade.”⁶⁶²

Magdalena Abakanowicz começou a trabalhar como pintora, tendo realizado em 1960 uma exposição de obras de grande dimensão a têmpera e óleo sobre papel e tela, mas rapidamente encontrou como tecelã um território de conforto, sobretudo quando percebeu que podia abranger a tridimensionalidade da escultura em perfeita conjugação com a tecelagem e o têxtil.

Nos anos sessenta, as suas primeiras obras expostas perturbavam quem as observava. De enormes dimensões, grandes e poderosas capas/mantos, vazias mas assustadoras, tecidas em sisal, que denominou de *Abakans* (figs. 177 a 179). As peças deste período, são como segunda pele, arquétipo do Homem ou das sociedades que o (in)vestem. Capa, inseto, semente, vagina, obras ao mesmo tempo acolhedoras, transgressoras e aterradoras. “*Objetos mágicos*”, como a autora os referencia. Primitivos e primordiais.



Fig. 177 Magdalena Abakanowicz, *Traje preto*, 1969. Tecelagem em sisal, sisal, suporte de metal, 300 x 180 x 60 cm, coleção da autora⁶⁶³.

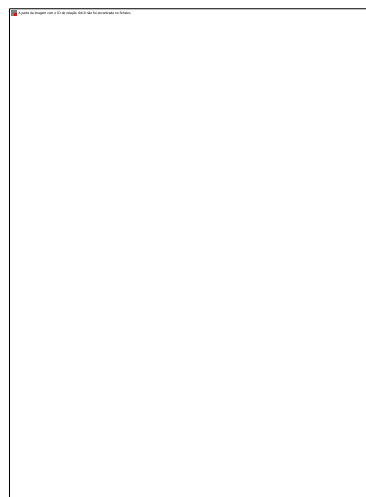


Fig. 178 Magdalena Abakanowicz, *Abakan RED*, 1969. Tecelagem com suporte metálico, 300 x 300 x 100 cm, coleção Museu Stedelijk, Amsterdão⁶⁶⁴.

Durante o período comunista, Magdalena Abakanowicz aproveitou todas as possibilidades de sair para o exterior do país que o regime político proporcionava aos agentes

⁶⁶² In: KATO, Kuniko Lucy, *Magdalena Abakanowicz. Tangible Eternity*, Tóquio, Japan International Art Research, 1991.

⁶⁶³ Imagem recolhida em: <https://www.abakanowicz.art.pl/abakans/BigGarmentscycleAbakans.php> (consultado em setembro de 2014).

⁶⁶⁴ Imagem recolhida em: <https://www.abakanowicz.art.pl/abakans/RedAbakan+Ma.php> (consultado em setembro de 2014).

culturais, como parte de uma estratégia de propaganda no Ocidente. Assim, contactou com os centros de uma cultura mais aberta e desinibida do pós-guerra, estabelecendo relacionamentos e encontrando pares. Foi na *Bienal de Lausana* de 1962, onde expôs os *Abakans*, que o seu trabalho foi visto internacionalmente, voltando a aí expor em 1976 e em 1985. Mas quando ganhou o grande prémio da *Bienal de São Paulo*, em 1965, é que de facto a sua obra foi reconhecida.⁶⁶⁵

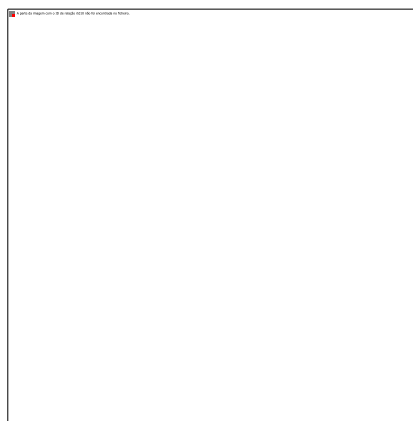


Fig. 179 Magdalena Abakanowicz em oficina a trabalhar nos *Abakans*⁶⁶⁶.

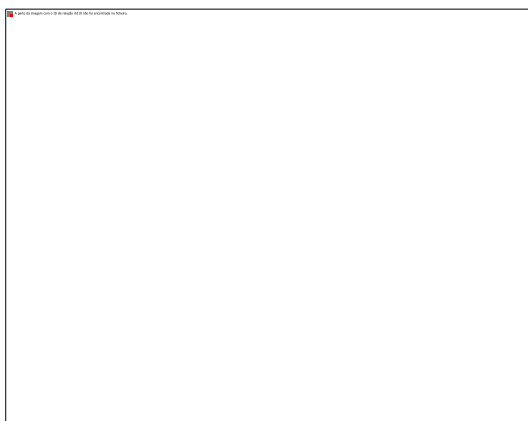


Fig. 180 Magdalena Abakanowicz, *Bois-Le-Duc*, 1970/71. Sisal e lã em tear, 800 x 2000 x 200 cm, Provinciehuis, Hertogenbosch, Holanda⁶⁶⁷.



Fig. 181 Magdalena Abakanowicz, *Embriologia*, 1978-1980. Serapilheira, corda, cânhamo, sisal, nylon, armações de metal, 200 peças de dimensões diversas (de 5 x 7 a 200 x 50 cm), Museu Nacional, Wrocław, Polónia⁶⁶⁸.



Fig. 182. Kyoko Kumai, *Time*, 2001. Filamentos de aço inoxidável, dimensões variáveis⁶⁶⁹.

Este imaginário acompanha-a em toda a obra produzida, embora as poéticas possam ser diferentes, ora mais telúricas e ancestrais, ora em dimensões psicológicas com escala mais humana, ou refletindo dinâmicas mais atuais. Mas contínuo, sendo o têxtil que permanece o principal motor da sua obra ao possibilitar um trabalho direto, à medida de uma oficina de

⁶⁶⁵ Na *VIII Bienal de São Paulo*, Abakanowicz apresenta os seus *Abakans*, tapeçarias tridimensionais, abstratas e biomórficas, que exibiu em conjunto, como estranhos totens da grande floresta, seres desconhecidos dos antropólogos.

⁶⁶⁶ Imagem recolhida em: <https://www.abakanowicz.art.pl/abakans/Abakany3.php> (consultado em setembro de 2014).

⁶⁶⁷ Imagem recolhida em: <https://www.abakanowicz.art.pl/abakans/Abakany5.php> (consultado em setembro de 2014).

⁶⁶⁸ Fotografias do Estúdio de fotografia MNWr, recolhidas em: <https://www.culture.pl/pl/tworca/magdalena-abakanowicz> (consultado em maio de 2014).

⁶⁶⁹ Imagem recolhida em: <http://www.ucm.es/14-kyoko-kumai-> (consultado em dezembro de 2014).

escultura de tecnologia aparentemente mais leve, com uma ductilidade construtiva peculiar, com um território textural que permite uma exploração riquíssima, capacidades que mais nenhuma matéria ou tecnologia permitem.

É esta dimensão têxtil que transmite às peças a qualidade vivencial que parecem já ter tido. Raramente surgem como “nascidas intactas”. Parecem trazer toda a densidade da ancestralidade vivida que a autora assume desde os seus remotos antepassados *khans* mongóis. É a evidência do gesto e da biologia da matéria que se inculcam na superfície das obras e esta evidência trás consigo a proteção da matriz têxtil ancestral, como uma marca genética da obra desta autora, à maneira de um tributo, de uma pertença, de uma linhagem.

E o estranho na observação de algumas das obras da autora, como, por exemplo, nos conjuntos *Back* ou *Figuras Sentadas* (fig. 184, à esquerda e à direita), respetivamente, dos anos setenta, de estopa e serapilheira embebidas em resina, em que a presença textural é tão forte que somos confrontados com o eventual sobressalto da presunção de se estar na presença de corpos mumificados, de peles ressequidas. A tendência para a encenação, mesmo sem entrar no território da instalação, traz para o trabalho desta autora uma aproximação à cenografia, ao teatral, à *performance*, mas fundamentalmente a uma interação efetiva com o espectador.

3.2. A constante marca têxtil e a impermanência dos materiais

As séries posteriores de Abakanowicz tendem também a ser realizadas a partir da matéria têxtil, de pedaços de pano de saco grosseiro unidos e costurados, endurecidos com resinas sintéticas, e, mesmo quando, a partir dos anos noventa, usa materiais mais densos, como o metal ou o cimento, não deixa que esta fortíssima marca têxtil se perca na passagem de uma matéria para outra, deixando toda a riqueza pictórica característica da natureza têxtil nas outras matérias que, embora não sejam têxteis, dela ficam sendo memória e semelhança.

Qualquer que seja a técnica que utiliza, mesmo quando desenha (fig. 183), o grafismo de Abakanowicz desvenda um determinado tipo de pensamento estrutural da construção da imagem, deixando a marca da sua profunda e verdadeira sensibilidade têxtil.

Essa marca deixa testemunho do seu pensamento têxtil nos traços, na expressão e na intenção da pictorialidade dos seus desenhos.

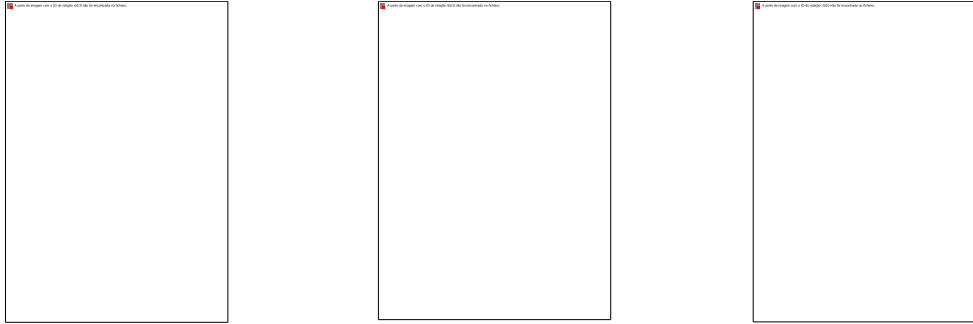


Fig. 183 Magdalena Abakanowicz, *Cabeças*, 1987. Carvão sobre papel, 100 x 70 cm. *Ciclo Fly*, 1999, Carvão sobre papel, 100 x 75 cm. *Ciclo de Rostos que Não São Retratos*, n.º 20, 2004-2005. Gouache s/ papel, 42 x 29,5 cm⁶⁷⁰.

A sua incursão na escultura com materiais tradicionais aconteceu depois de muita experimentação no domínio do endurecimento dos materiais têxteis, através das mais diversas resinas e pastas. Sempre sem a omissão da memória têxtil gravada em toda a extensão da pele das obras (fig. 185), desde meados dos anos oitenta a autora desenvolve trabalho em qualquer material, desde o bronze ao aço *Corten*, aço inoxidável, ferro, alumínio, argila, madeira, pedra.

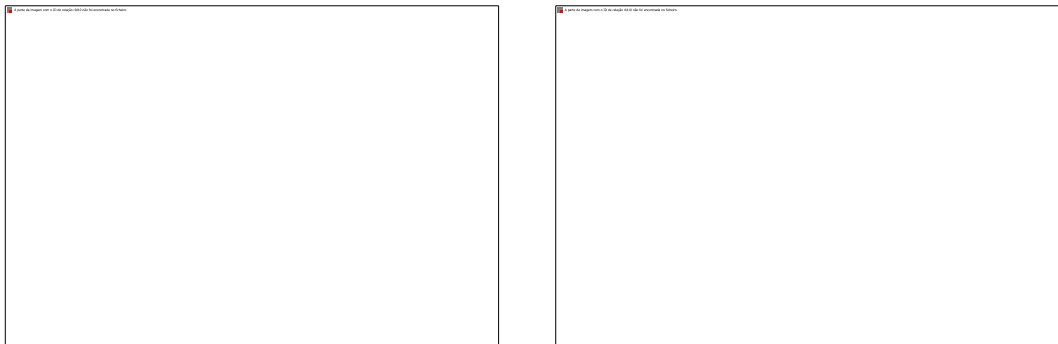


Fig. 184 Magdalena Abakanowicz, *Back*, 1976. Estopa e resina, 26 x (69 x 56 x 66 cm), Museu Nacional, Wrocław, Polónia. *Figuras Sentadas*, 1974-1979. Serapilheira e resina, aço, 18 x (145 x 47 x 75 cm), coleção de Sydney Lewis⁶⁷¹.

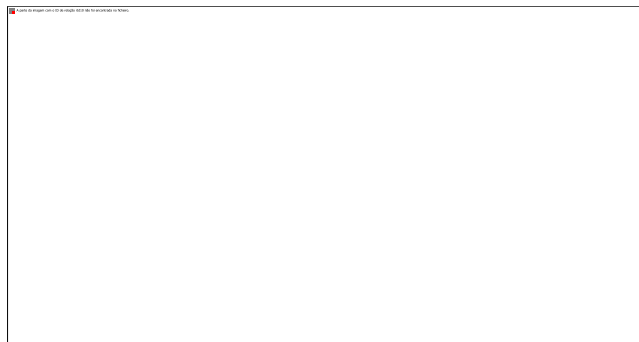


Fig. 185 Magdalena Abakanowicz, *L'Homme qui Marche*, 1998/1999. Bronze, 20 figuras em andamento, 174 x 70 x 50 cm cada (exposição de grupos). Jardim do Palais Royal, Paris, 1999⁶⁷².

⁶⁷⁰ Esta imagens e as duas seguintes foram recolhidas em: <https://www.abakanowicz.art.pl/drawings/Faces.php> (consultado em maio de 2014).

⁶⁷¹ Fotografias do Estúdio MNWr. Imagens recolhidas em: <https://www.culture.pl/pl/tworca/magdalena-abakanowicz> (consultado em abril de 2014).

⁶⁷² Imagem recolhida em: <https://www.abakanowicz.art.pl/exhibitions/39CAMMINANDO.php> (consultado em junho de 2014).

Magdalena Abakanowicz nunca deixa o têxtil propriamente dito, frequentemente endurecido com resinas, e, em 2008, volta a expor um conjunto destas peças em Madrid, no Palácio de Cristal e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, uma obra intitulada *A Corte do Rei Artur*, superando imaginários lendários com outras propostas semânticas e estéticas.⁶⁷³

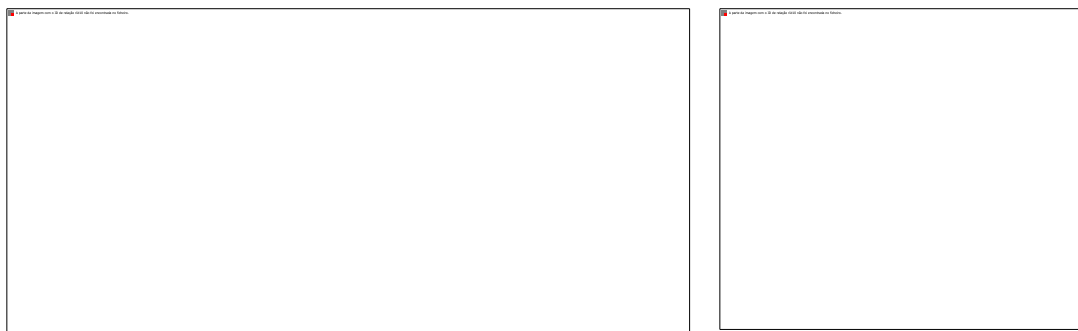


Fig. 186 Magdalena Abakanowicz, *A Corte do Rei Artur*, 2008. Serapilheira endurecida com resinas, estruturas em aço inoxidável, exposição no Palácio de Cristal, Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid⁶⁷⁴.

O Palácio de Cristal, local luminoso, com as suas volumetrias translúcidas, foi o local ideal para inspirar, acolher e transmitir a densidade do mundo proposto pela autora (fig. 186, à esquerda). Assim surgiram, paralelamente a um conjunto de figuras moldadas e ocas, técnica que a autora já tinha experimentado, as estranhas figuras da corte do Rei Artur – Parcifal, Merlin, Lancelot, Galahad –, realizadas com pedaços de aço inoxidável soldado, da mesma forma como se fossem construídas com retalhos de pano unidos, como *quilts* tridimensionais, aqui através de soldaduras que se assemelham a queloides de cicatrizes. Numa outra perspetiva tecnológica, distante da moldagem, a autora continua a imprimir um carácter têxtil à obra, agora através de um processo conceptual e técnico de pequenos retalhos de metal que une entre si até estabelecer a forma pretendida (fig. 186, à direita).

No têxtil, mesmo imaginado em metal, Magdalena Abakanowicz tem uma sensibilidade diferente da abordagem linear, que se entrelaça para se exprimir plasticamente, à semelhança de outros autores, como a japonesa Kyoko Kumai (1943), cuja expressão têxtil também utiliza maioritariamente o metal como matéria-prima, mas, contudo, abordando-o pela ductilidade, o que possibilita transformá-lo em filamento, para então partir dele e o manusear como se de fio têxtil se tratasse, criando obra têxtil a partir do fio metálico⁶⁷⁵ (fig. 182). Abakanowicz assume o têxtil como narrativa primordial através do que revela a matéria textural.

Com uma sensibilidade próxima à de Abakanowicz face ao têxtil e à textura expressa

⁶⁷³ Abakanowicz afasta-se do imaginário tradicional da “corte do rei Arthur”, das contigências imprecisas da história, transcendendo-as para outras relações simbólicas, estéticas e semânticas, revitalizando todo esse universo lendário.

⁶⁷⁴ Imagem recolhida em: <https://www.museoreinasofia.es> (consultado em maio de 2014).

⁶⁷⁵ KURODA, Ryoko, *Kyoko Kumai*, Telos Art Publishing, 2003.

em obra, Alberto Burri (1915-1995)⁶⁷⁶, desenvolve um trabalho que, de alguma forma, se cruza com os pressupostos têxteis que a autora cultiva e desenvolve (fig 188).

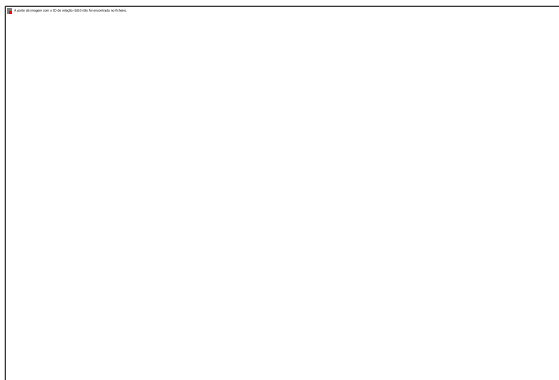


Fig. 187 Alberto Burri, *Grande Cretto di Gibellina*, 1985-89. Cimento e brita sobre ruínas, c. 300 X 400 x 1,60 m, Aldeia de Gibellina, Sicília⁶⁷⁷.

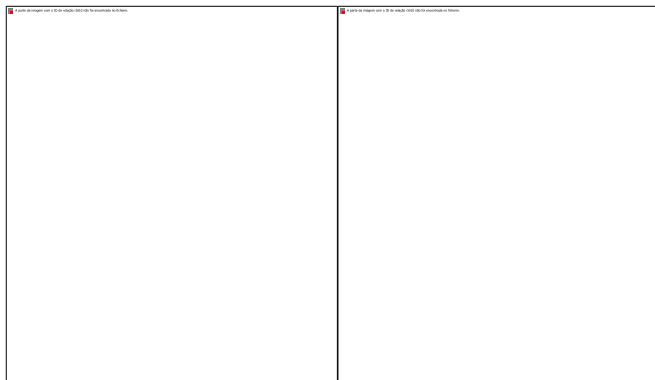


Fig. 188 Alberto Burri, *Sacchi*, 1952-1955. Colagens e técnicas mistas.

O autor contamina a Pintura de fatores anteriores e externos a ela, como a incorporação e a colagem de materiais que utiliza diretamente, como factos pictóricos por excelência, fazendo uso das suas texturas e cromatismos próprios⁶⁷⁸ claramente exemplificável na série de trabalhos dos princípios dos anos cinquenta (realizada entre 1951 e 1955), que intitulou *Sacchi* (fig. 188), tirando partido expressivo das superfícies irregulares e relevadas, onde deixa as marcas de constantes narrativas históricas. Burri trabalha diretamente sacas de sisal, num reaproveitamento expressivo de todos os seus acidentes e alterações da superfície, propondo inclusivamente outros mais, à semelhança das peças volumétricas, *Embriologias*, de Abakanowicz dos finais de setenta (fig. 181).

Para além desta proximidade textural entre os dois autores, debruçamo-nos, ainda, sobre a semelhança entre duas obras, que aparentemente nada têm que ver uma com a outra. Referimo-nos à obra *Grande Cretto di Gibellina* (fig. 187), de Alberto Burri, e à *Corte do Rei Artur* (fig. 186), de Magdalena Abakanowicz. Estas duas obras aproximam-se apenas porque perçetivamente é possível construir uma analogia visual entre elas e um conjunto de retalhos costurados entre si.

Na *Grande Cretto di Gibellina* só se percecione este facto mediante uma visão afastada

⁶⁷⁶ Alberto Burri formou-se em medicina, na Facultad de Medicina de la Universidad de Perugia, entre 1934 e 1940. Nesse último ano é chamado para exercer serviço militar em África como oficial médico do exército italiano e, em 1943, é feito prisioneiro pelos aliados em Tunes, onde esteve preso até ser enviado para os E.U.A. Aí começou a pintar. Quando em 1946, volta para Itália, instala-se em Roma, determinado a aprofundar conhecimentos no domínio das artes plásticas. Desenvolveu uma carreira criativa e inovadora que influenciou a arte contemporânea.

⁶⁷⁷ Intervenção de obra, entretanto já referida anteriormente na nota 633, homenageando uma aldeia arrasada por um sismo, abandonada em 1968 e reconstruída noutro local.

⁶⁷⁸ No início da década de 50 reinventou a técnica da colagem com os seus *Sacchi*, usando sacas de serapilheira rudimentares, assumindo todas as marcas de uso, denunciando a sua procedência, incluindo as palavras que muitas das vezes estavam inscritas de origem nas próprias sacas. A palavra é estritamente formal, assim como toda a textura, abstração matérica que teve grande impacto, influenciando outros autores e mesmo movimentos artísticos.

da obra, posição natural para uma intervenção de *Land Art*. Na *Corte do Rei Artur* é a própria metodologia operativa que fornece essa noção. A primeira, intervenção em cimento, mais próxima do gretado da terra seca ou de uma manta de retalhos, e a segunda, assemelhando-se à reconstrução da pele fracionada, deixando à vista os seus queloides – em ambas as obras se enuncia visualmente uma proximidade do têxtil costurado, suturado, cerzido.

3.3. A cidade, a arquitetura e o ambiente

Nos anos oitenta, Magdalena Abakanowicz, cria várias séries de esculturas monumentais usando bronze, pedra, madeira e ferro. Com estas peças instala “espaços para experimentar” permanentes e ao ar livre em diversos países da Europa, designadamente, em Itália e na Alemanha, nos Estados Unidos da América, em Israel e na Coreia do Sul. É nesta fase que se aproxima da cidade⁶⁷⁹ e que assume os espaços exteriores com uma naturalidade ao mesmo tempo à escala humana e monumental.

Entre outras obras, iniciou o segundo milénio com grandes composições de exterior em metal – ferro, alumínio ou bronze – que instala em diversas cidades. São grupos numerosos de figuras em que cada elemento é texturado como se de matéria têxtil fosse construído: *Multidão* é uma obra constituída por 95 figuras eretas e em movimento de passada, realizada ainda nos finais dos anos noventa, em que cada figura mede cerca de 183 x 55 x 35 cm; em 2001 cria dois grupos de figuras em caminhada; em 2002 instala em Poznan, na Polónia, um grupo de 112 figuras à escala natural em ferro fundido; *Dancing Figures*, 2001/2002, em bronze, dividida em diversos grupos, medindo cada figura cerca de 165 x 150 x 55 cm; em 2004, *Big Figures*, em bronze, um conjunto de 20 figuras, cada uma com cerca de 260 x 80 x 110 cm, para a Princeton University, E.U.A. Todas estas obras, apesar de terem o metal como matéria de realização, conservam uma textilidade pictórica intrínseca e intencional que, quando analisadas segundo essa perspetiva (fig. 189), se considera suficiente para as remeter também para o âmbito da arte têxtil contemporânea.

Entre as muitas obras urbanas realizadas, desenvolveu entre 2004 e 2006 um conjunto de 106 figuras enormes, em ferro, para o Grant Park, em Chicago, exatamente tão vazias quanto todas as que realizou em serapilheira endurecida, continuando a deixar bem marcada o relevo da memória têxtil nas superfícies metalizadas. Intitulou este conjunto *Ágora* (fig. 190).

⁶⁷⁹ Esta aproximação à cidade, de certa forma, foi circunstancial, advindo das oportunidades surgidas de implantação urbana de obra através do tipo de encomendas que teve.

Com quase três metros de altura, cada figura faz estremecer os passantes do parque, da Ágora, até perderem o medo, assumindo a sua cidadania, e olharem de frente os interlocutores que, esvaziados, côncavos, acabam por lhes dar um lugar simbólico de retórica para um diálogo direto, franco e cívico. As figuras de *Ágora* transpõem a dimensão humana para ampliar e potenciar a essencialidade do espírito da antiga ágora grega (fig. 189, à direita), através das marcas da sua superfície, rugas, veias pulsantes, marcação da memória têxtil do “nosso” mundo. Exercícios de democracia quotidiana, ainda audíveis através da arte.

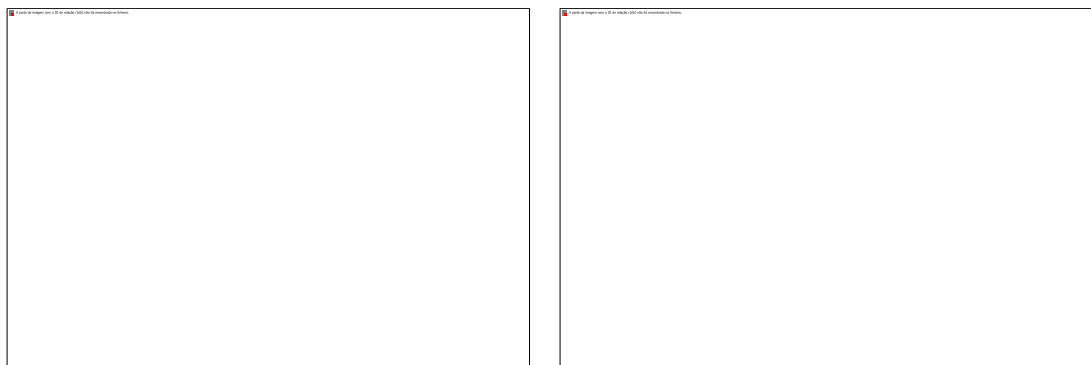


Fig. 189 Magdalena Abakanowicz, *Ágora*, 2006. Preparação das marcas têxteis na superfície do molde, 2005⁶⁸⁰. A autora na fundição na Polónia em 2005 a 2006. Ferro, 106 figuras 285-295 x 95-100 x 135-145 cm⁶⁸¹.

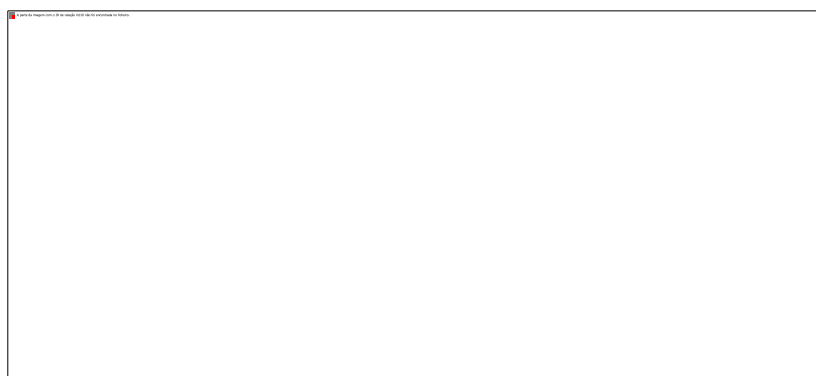


Fig. 190 Magdalena Abakanowicz, *Ágora*, 2006. Ferro, 106 figuras 285 a 295 x 95 a 100 x 135 a 145 cm, Chicago. Instalação permanente em Grant Park, Chicago⁶⁸².

Na década de noventa Magdalena Abakanowicz concorreu a uma iniciativa do município de Paris para a renovação e o alargamento do Grande Eixo da cidade com um projeto/modelo de Arquitetura Arbórea para uma cidade orientada ecologicamente, em que desenvolveu um conceito de cidade moderna, orgânica e ecológica, onde grandes edifícios são jardins verticais, adaptando a sua estrutura e forma à das árvores (fig. 191). Este projeto não foi realizado.

⁶⁸⁰ Imagem recolhida em: <https://www.abakanowicz.art.pl/recent/Working-on-Models.php> (consultado em 17 junho de 2014).

⁶⁸¹ Imagem recolhida em: <https://www.abakanowicz.art.pl/recent/figurywodlewni+MA.php> (consultado em 17 junho de 2014).

⁶⁸² *Ibidem*. (consultado em 10 outubro de 2014).

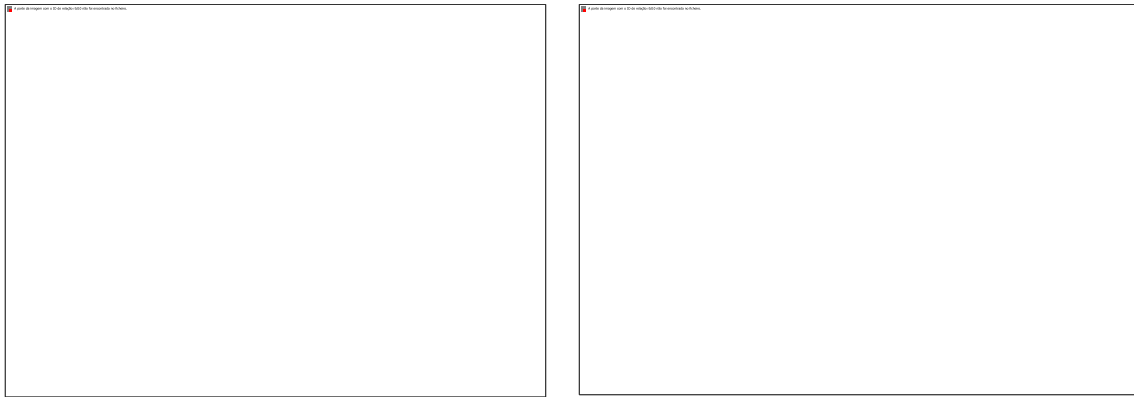


Fig. 191 Magdalena Abakanowicz, *Arboreal Architecture*, projeto, 1991. Edifícios orgânicos cujas fachadas são cobertas de vegetação⁶⁸³. Concurso internacional para o eixo central de Paris⁶⁸⁴.

Esta sua vocação cívica chegou até Lisboa em permanência pública na estação do Metropolitano da Gare do Oriente, obra inaugurada a 19 de maio de 1998⁶⁸⁵ (fig. 192) – um enorme peixe em bronze. Fez parte dos artistas convidados a intervirem na nova e emblemática estação do final da linha do metropolitano aquando da *Exposição Internacional de Lisboa de 1998 (EXPO'98)* dedicada aos Oceanos, tema sobre o qual deveriam incidir as obras apresentadas pelos artistas.

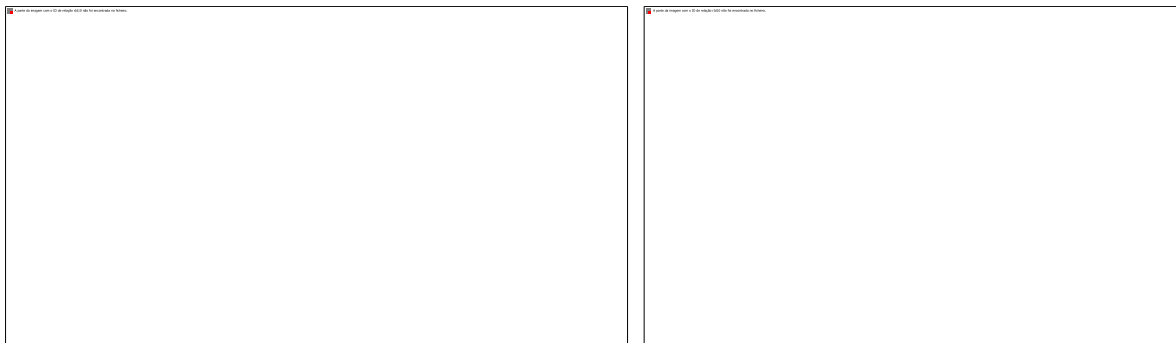


Fig. 192 Magdalena Abakanowicz, *Fish*, 1998. Peça à saída da fundição, 1997⁶⁸⁶. Metropolitano de Lisboa, Gare do Oriente, Parque das Nações⁶⁸⁷.

Abakanowicz foi a única a apresentar uma peça escultórica, um enorme peixe em bronze, apoiado em três pontos, cuja forma é completamente revestida com marcações texturais têxteis, o que lhe revela uma dinâmica típica de panejamento, ou de sulcos de batalhas inesperadas, da longa e misteriosa jornada imersa, agora revelada. A autora cria novamente uma figura arquétipo, vinda de tempos imemoriais, de abissais oceanos, e essa

⁶⁸³ Imagem recolhida em: <https://www.abakanowicz.art.pl/arboreal/arboreal8.php> (consultado em junho de 2014).

⁶⁸⁴ Imagem recolhida em: <https://www.abakanowicz.art.pl/arboreal/arboreal3.php> (consultado em junho de 2014).

⁶⁸⁵ O projeto arquitetónico da estação de metropolitano foi da autoria do Arquiteto Sanchez Jorge que pretendeu refletir nos acabamentos a temática geral da *Expo '98 – Os Oceanos*. Foram convidados onze artistas plásticos dos cinco continentes para trabalharem o espaço, um deles foi Magdalena Abakanowicz que foi a única que apresentou uma obra tridimensional, enquanto todos os outros trabalharam obra gráfica apresentada em painel de azulejos.

⁶⁸⁶ Imagem recolhida em: <http://https://www.abakanowicz.art.pl/animals/img/RybaVenturi.jpg> (consultado em junho de 2014).

⁶⁸⁷ Imagem recolhida em: <http://https://www.metrolisboa.pt/informacao/planejar-a-viagem/diagrama-e-mapa-de-rede/oriente/> (consultado em novembro de 2014).

percepção é dada novamente através da marcação textural.



⁶⁸⁸ Magdalena Abakanowicz vive e trabalha atualmente em Varsóvia e a importância da sua obra na arte contemporânea é já reconhecida por todos os grandes museus mundiais e, ainda, pelas instâncias académicas internacionais. Lecionou na Academia de Belas-Artes de Poznan na Polónia entre 1965 e 1990 e foi professora convidada na universidade da Califórnia (UCLA), em Los Angeles, nos E.U.A em 1984. Desde os anos oitenta tem deixado vestígios públicos da sua obra em muitas das cidades do mundo, com figuras que pretendem perpetuar uma parte indizível do ser humano – aquela que é superior ao todo⁶⁸⁹ –, parecendo que as cidades são para si território que vai dominando, à semelhança dos seus antepassados.

A relação com o arquétipo do tempo e da memória é revelada em Magdalena Abakanowicz através do têxtil, diretamente ou apenas como marcação textural.

4. Outra forma de consciencializar para a sustentabilidade

4.1. As formas, o não revelado, o pano e a corda

Envolver será mais criar pele para dar protagonismo à forma escultórica das coisas, é muito mais do que escondê-las. É irrelevante saber o que contêm. Quando as características das coisas são muito fortes, trespassam qualquer pele, qualquer pano que as tape. É a força formal que atravessa, uma expressão de narrativa visual, com volumetrias, claro/escuros, pesos, direcionalidades, texturas, um léxico que conforma uma gramática implícita e não-verbal que impele à contemplação estética.

Ao ocultar por envolvimento qualquer forma, desde a mais óbvia à mais inesperada, salienta-se a síntese das suas características dominantes. Estas sobressaem, acentuadas pelo facto de ser determinante a corda, o fio, que vai apertar as zonas mais estreitas (fig. 194).

Christo cedo percebeu isto nos seus trabalhos texturados da década de cinquenta. E o

⁶⁸⁸ Fig. 193, retrato fotográfico de Magdalena Abakanowicz. Imagem recolhida em: <http://www.abakanowicz.art.pl/> (consultado em junho de 2014).

⁶⁸⁹ Muitos autores desejam expressar essa grandeza maior nas suas obras, como Florbela Espanca (1894-1930) explicita claramente: “*Ser poeta é ser mais alto, é ser maior/Do que os homens! (...)*” (primeiro e segundo versos de *Ser Poeta*). ESPANCA, Florbela, *Poesia Completa*, Lisboa, Bertrand Editora, 1994.

que fazia – decalcando, imprimindo, colocando pastas resinosas, tintas, sobre as superfícies dos panos – atenuou-se, deixando respirar “a pele”, o têxtil, avançando progressivamente dos pequenos pacotes dos anos sessenta⁶⁹⁰ e setenta (fig. 194, à direita) para situações diferenciadas e projetos de maior envergadura e impacto (fig. 195). Este aspeto é fundamental para a perceção do objeto estético proposto na contemporaneidade porque, podendo não se tratar de uma abstração, formalmente acaba sempre por o ser.

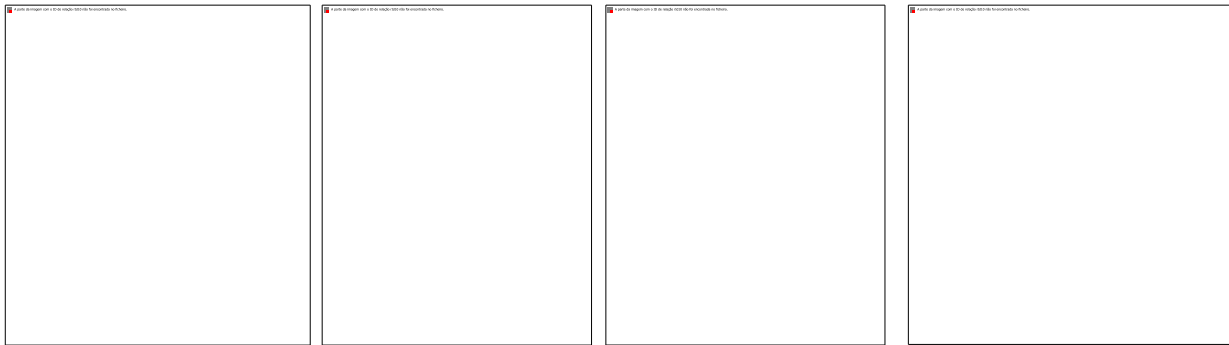


Fig. 194 Christo & Jeanne-Claude, *Surface d'Emballage*, 1959. Papel, laca e tinta montada em placa coberta de linho grosso, 75 x 62 cm⁶⁹¹. *Package*, 1963. 38 x 30.5 x 12.7 cm, tecido, corda⁶⁹².

Fig. 195 Christo & Jeanne-Claude, *Packed Coast*, 1969. Projeto para Little Bay, Austrália. Lápis, tecido, cera, fotografia, fio, areia, 71 x 56 cm⁶⁹³. *Wrapped Coast*, Little Bay, Sydney, Austrália, 1968-69⁶⁹⁴.

Em Christo & Jeanne-Claude a pele das formas é têxtil, e isto é uma afirmação dos próprios⁶⁹⁵, porque, com efeito, a principal matéria-prima na maioria dos seus trabalhos é têxtil, tanto ao nível do tecido, como do enrolado em cordame e cabos: “*The ‘wrapping’ is NOT at all the common denominator of the works. What is really the common denominator is the use of fabric, cloth, textile. Fragile, sensual and temporary materials which translate the temporary character of the works of art.*”⁶⁹⁶

Portanto, são os autores que afirmam trabalharem apenas com fibras têxteis. Quando se fala de película de plástico, geralmente refere-se um filme, não um tecido. Christo & Jeanne-Claude trabalham com polipropileno tecido, que, embora seja uma fibra feita pelo homem, é tecida, sendo portanto uma matéria têxtil e não um plástico. É muito frequente os desenhos de projeto integrarem uma amostra do têxtil com que irá ser realizado.

O têxtil adere às formas, cai suavemente, esvoaça. É dúctil, móbil e efêmero. O não estatismo e perenidade do têxtil permitem aos autores a expressão da subtileza do momento, sempre renovado, em constante mutação. Como a vida e como o mundo. Como deve ser a

⁶⁹⁰ Esta investigação restringe-se à produção têxtil de Christo e Jeanne-Claude, por isso não se referem outras obras, como as que Christo realizou com base em barris de petróleo.

⁶⁹¹ Fotografia de Eeva-Inkeri © 1959 Christo. Esta e as imagens seguintes foram recolhidas em: <https://www.christojeanneclaude.net/life-and-work> (consultado em agosto de 2014).

⁶⁹² Coleção Roland Specker, Berlim, Alemanha. Fotografia de Wolfgang Kunz © 1963 Christo.

⁶⁹³ Fotografia de Harry Shunk © 1969 Christo.

⁶⁹⁴ National Gallery of Art, Washington, D.C., E.U.A (oferta de Dorothy e Herbert Vogel), fotografia de André Grossmann © 1969 Christo.

⁶⁹⁵ Embora não sejam enquadrados como criadores têxteis contemporâneos. Referência à nota anterior.

⁶⁹⁶ Correção feita pelos próprios autores dos erros mais frequentes que se cometem quando se comentam as suas obras, em: <https://www.christojeanneclaude.net/life-and-work> (consultado em agosto de 2014).

vida e como deve ser o mundo.

Assim, o não revelado, que as formas de Christo revelam, adquire um sentido semântico muito mais forte e profundo porque é a essencialidade das coisas que é dada a conhecer, a perceber. E são as qualidades do têxtil que o permitem.

O não revelado e a própria revelação posterior do objeto podem instituir-se também num ideário judaico-cristão. Neste registo, a efemeridade da obra passará a integrar uma ritualização do ato de conhecimento da verdade das coisas através da contemplação da sua essencialidade, um momento místico repleto do mistério da forma, integrando as particularidades das coisas, o plano do profano.

Depois da desmontagem da obra, a coisa, o objeto, deixa-se integrar no mundo secular voltando à sua realidade anterior, mas imbuído da experiência mística.

Nesta linha de análise, podemos entender a obra de Christo & Jeanne-Claude como a experiencição dicotómica sacralização/des-sacralização do espaço, da coisa, do momento, através da obra plástica. Neste exercício semântico o fio, a corda, o cabo, serão a ferramenta martirológica, porque é sob a sua ação de aperto e aprisionamento que o têxtil, a mortalha, conforma o que envolve.

4.2. O projeto, o desenho e o sonho: uma forma de se perder e de se reencontrar mundos

Leonardo da Vinci (1452-1519) alude ao facto de o desenho ser coisa mental⁶⁹⁷ e Christo & Jeanne-Claude realçam e provam esta questão de uma forma extraordinariamente inequívoca e absoluta, principalmente quando envolvem as formas numa pele têxtil. Ao conseguir adquirir a uniformização pictórica do todo, seja ele uma forma irregular “desconhecida” ou qualquer outra reconhecível, um interior ou um monumento, traduzem para a linguagem do desenho a natureza visual da realidade do mundo visível. Entramos, então, num processo oposto ao dos paisagistas e de muitos outros autores, todos aqueles que desenhavam por observação. Em Christo & Jeanne-Claude é a metodologia do desenho que arranca à imaginação a realidade que depois vai ser aplicada rigorosamente a um outro território experiencial. Podemos afirmar que nesta situação é o desenho que é a realidade que se impõe a uma outra, quotidiana, sem denominação (sem consciência plena de si), servindo o

⁶⁹⁷ VINCI, Leonardo da, *Tratado de Pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

desenho, e depois a ação, para destacar a essência da “coisa” de maneira que, sublimada, adquira o protagonismo da essencialidade da sua forma no espaço (fig. 196).

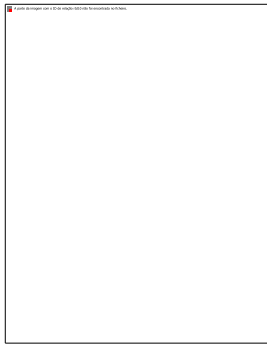


Fig. 196 Christo & Jeanne-Claude, *Packed Fountain*, projeto para o Festival dos Due Mondi, Spoleto, Itália, 1968. 71 x 56 cm, colagem lápis, tecido, guita, carvão, cera⁶⁹⁸. *Wrapped Fountain*, 1968. Spoleto, Itália⁶⁹⁹.

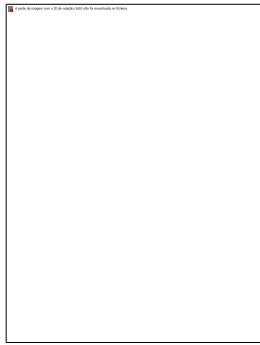
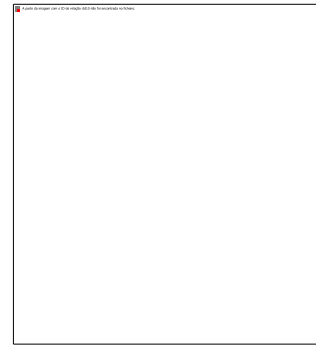
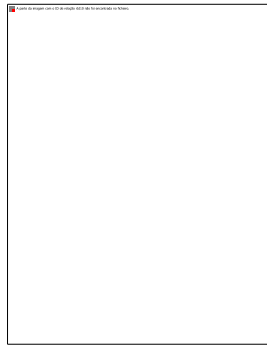


Fig. 197 Christo & Jeanne-Claude, projeto *Wrapped Trees* para Fondation Beyeler e Berower Park, Riehen, Suíça, 1997. 30.5 x 77.5 cm e 66.7 x 77.5 cm, lápis, tecido, pastel, carvão, cera, mapa topográfico⁷⁰⁰. *Wrapped Trees*, 1997-98. Berower Park, Riehen, Suíça⁷⁰¹.



O projeto de envolver árvores é recorrente na obra dos autores, mas só entre 1997-98 é que, em parte, o conseguem concretizar. Das várias propostas que anteriormente tinham feito, todas foram recusadas, salientando-se aquela que contemplava o envolvimento das 380 árvores da avenida dos Campos Elísios, em Paris, um monumento temporário com a duração de quatro meses, que tinha já sido tentado implementar no Forest Park St. Louis, no Missouri, em 1966-67, assim como numa outra tentativa em 1969. As *Wrapped Trees* em Riehen, na Suíça (figs. 197 e 198), acabaram por ser o culminar dos esforços e das várias tentativas, ao longo de trinta e dois anos de trabalho, em diversos locais, para realizar o projeto.

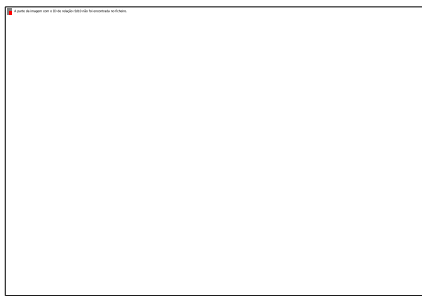


Fig. 198 Christo & Jeanne-Claude, *Wrapped Trees*, 1997-98. Fondation Beyeler, Berower Park, Riehen, Suíça⁷⁰². Intervenção fotografada com neve⁷⁰³.



Este tema do envolvimento têxtil das árvores, tomou aspetos diversificados, desde a sala

⁶⁹⁸ Lilja Art Fund Foundation, Djursholm, Suécia. Fotografia de Eeva-Inkeri, © 1968 Christo, recolhida em: <https://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-fountain-and-wrapped-medieval-tower> (consultado em agosto de 2014).

⁶⁹⁹ Fotografia de Carlo Bavagnoli, © 1968 Christo, recolhida em: *loc. cit.* (consultado em agosto de 2014).

⁷⁰⁰ Fotografia de Wolfgang Volz, © 1997 Christo, recolhida em: <https://www.christojeanneclaude.net/mobile/projects?p=wrapped-trees#VfxjAJoxLcs> (consultado em agosto de 2014).

⁷⁰¹ Imagem recolhida em: *loc. cit.*

⁷⁰² Fotografia recolhida em: <https://www.all-that-is-interesting.com/incredible-christo-and-jeanne-claude-works> (consultado em janeiro de 2015).

⁷⁰³ Fotografia da © Beyeler Foundation Photographie, assinada por Christo, Jeanne-Claude e W. Volz, 100 x 300 cm, 3 exemplares. Recolhida em: <https://www.galeriefrero.com/pagechristo.html> (consultado em janeiro de 2015).

de museu, onde a árvore surge deitada, sem terra, como se estivesse em trânsito para replantação, em que o invólucro é a ténue proteção para a sua frágil situação (fig. 204), até ao projeto das grandes árvores dos Campos Elísios, cobertas, como que coroadas, numa uniformização singular da alameda, também protegidas dos elementos atmosféricos, como pequenas rainhas feéricas, ou como se todos os aranhaços de Paris fossem convocados para as vestirem.

Sem uma relação direta com os projetos interventivos de Christo & Jeanne-Claude, mas estética e formalmente próximas das *Wrapped Trees*, fazemos duas incursões por fenomenologias biológicas laterais que se cruzam com realidades de sustentabilidade. Uma podemos relacionar com a espetacular capacidade de manifestação natural de Aracné, a outra refere-se à capacidade de engendramento dos agricultores para salvaguardarem situações adversas.

Assim, anotamos o fenómeno natural que se verificou durante dois anos seguidos, 2010 e 2011, no Paquistão (fig. 199, à esquerda), quando árvores ficaram envoltas num véu translúcido de teias de aranha, quando nelas se refugiaram das águas de monções particularmente violentas e que inundaram as planícies envolventes. O mesmo fenómeno também foi testemunhado no Brasil (fig. 199, à direita).



Fig. 199 Aranhas em fuga das águas, na região de Sindh, Paquistão⁷⁰⁴. O mesmo fenómeno, em São Felipe d'Oeste, Rondônia, Brasil, 2013⁷⁰⁵.

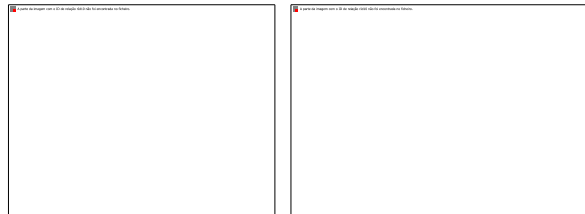


Fig. 200 Método de proteção de árvores jovens no inverno, Chicago⁷⁰⁶. Cobertura de árvores protetora da neve e do frio, Inglaterra⁷⁰⁷.

Quando em 1970 os estudantes da universidade de Filadélfia pediram a Christo & Jeanne-Claude que fizessem uma intervenção para celebrar o primeiro Dia do Planeta Terra, os autores pediram autorização ao diretor do Museu de Filadélfia, Evan Turner, para realizar um projeto de envolvimento da entrada interior do museu – escadaria, paredes e chão. Com a ajuda dos estudantes, e muitos metros quadrados de tecido de algodão, em dois dias

⁷⁰⁴ No Paquistão, durante o mês de julho dos anos de 2010 e de 2011, milhões de aranhas subiram para as árvores escapando, assim, das águas que repentinamente inundaram os campos, numa monção particularmente forte.

⁷⁰⁵ Imagem e informação recolhida em: <https://www.g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2013/03/arvore-coberta-por-teias-de-aranha-fica-completamente-branca-em-ro.html> (consultado em setembro de 2014).

⁷⁰⁶ Imagem e informação recolhida em: https://www.waldeneffect.org/blog/Chicago_hardy_fig/ (consultado em setembro de 2014).

⁷⁰⁷ Imagem e informação recolhida em: <https://www.gardeningknowhow.com/garden-how-to/info/wrapping-plants-in-burlap.htm/> (consultado em setembro de 2014).

completaram o trabalho que permaneceu *in situ* durante duas semanas.



Fig. 201 Christo & Jeanne-Claude, *Wrapped Stairway* (projeto), 1970. Grafite e carvão, 71 x 56 cm⁷⁰⁸. Fotografia da escadaria interior da entrada do Philadelphia Museum of Art⁷⁰⁹. *Wrapped Stairway, Floor and Walls*, Philadelphia Museum of Art, Pensilvânia, 1970⁷¹⁰.

Observando a imagem (fig. 201), percebemos facilmente a semelhança textural e pictórica da primeira, do lado esquerdo, que mostra um dos desenhos do projeto, com a terceira, uma das fotografias da obra. A sensorialidade de uma e de outra é de facto contrastante com a rigidez fria da imagem da escadaria em si, na imagem central.

Anulando todo o acessório, a redução ao essencial é uma resultante estética estrutural, embora com uma geometria espontânea e textural, pela assimilação de um tratamento geral homogêneo. Faz com que o objeto seja um todo, único e monumental, seja minúsculo ou gigantesco, desafiando, com uma clareza inesperada, a ordem da lógica da mentalidade comum, segundo determinados princípios descendentes de uma filosofia libertária dos anos sessenta e muito coerentes ao longo de toda a obra produzida. O edifício, ao adquirir esta pele têxtil, suave e maleável, aproxima-se do humano.

Foi só em função desta utopia que Christo & Jeanne-Claude viveram e trabalharam, aproveitando sempre os mínimos recursos, sonhando projetos, imaginando a sua implementação, começando a estruturar e a esboçar a sua construção. Surgiram inúmeras interrogações, dúvidas, contactos. Muitos projetos foram deixados cair nesta fase e outros, talvez até a maioria, na anterior por não se mostrarem exequíveis. Poucos avançaram rapidamente e outros só passado muito tempo surgiram as condições para serem realizados. Estas demoras foram devidas, na maioria das vezes, a impedimentos legais apoiados na burocracia. Só depois de muita diplomacia e muitas tentativas falhadas é que eram conseguidas as autorizações legais para iniciar um conjunto complexo de novas etapas, como acordos, contratação, adjudicações, vistorias, das equipas, dos equipamentos, para a montagem e desmantelamento, além da organização de toda a logística, administração económica do projeto, etc., um universo subsidiado pela venda dos desenhos dos projetos que

⁷⁰⁸ Fotografia do Archive © 1970 Christo, recolhida em: <https://www.christojeanneclaude.net/> (consultado em 3 setembro de 2014).

⁷⁰⁹ Fotografia do Philadelphia Museum of Art, recolhida em: <https://www.philamuseum.org/> (consultado em 3 setembro de 2014).

⁷¹⁰ Fotografia de Harry Shunk © 1970 Christo, recolhida em: <https://www.christojeanneclaude.net/> (consultado em 3 setembro de 2014).

Christo foi fazendo e graças à capacidade organizativa e administrativa de Jeanne-Claude.

Cada projeto foi fermentando, por vezes durante muitos anos, como o Reichstag em Berlim que foi iniciado em 1961 e realizado trinta e quatro anos depois, em 1995 (fig. 202). Este compasso de espera é um tempo precioso porque, entre as inúmeras investidas burocráticas e logísticas, estas já só no final deste período, Christo vai desenvolvendo projetos, em desenho e em maquetas, que vai expondo e comercializando. Ao mesmo tempo que divulga e reúne vontades e robustez de implantação à obra, também vai realizando o capital que a irá financiar.

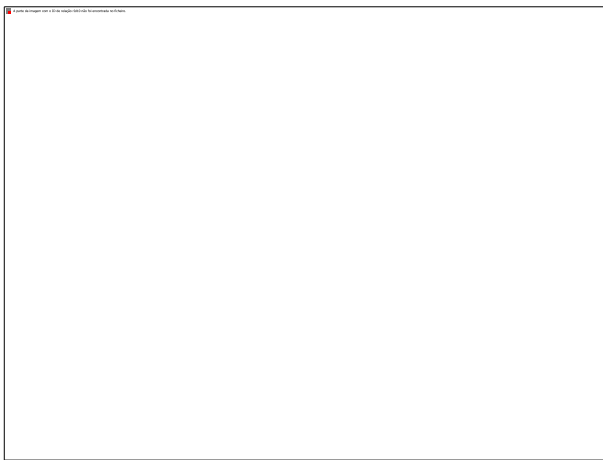


Fig. 202 Christo & Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*, Berlim, 1971-95⁷¹¹.

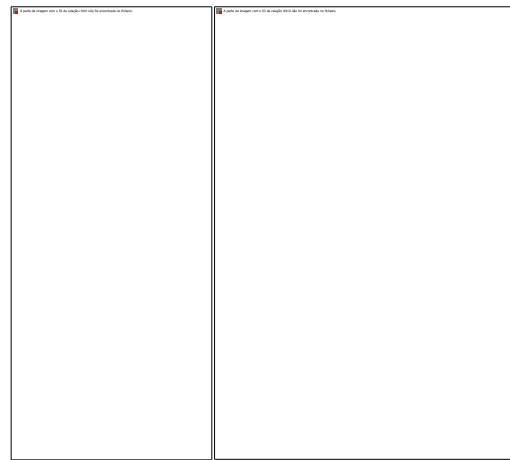


Fig. 203 Christo & Jeanne-Claude, *5,600 Cubicmeter Package*, *Documenta IV*, Kassel, 1967-68⁷¹²; *Big Air Package*, Gasometer Oberhausen, Alemanha, 2010-2013⁷¹³.

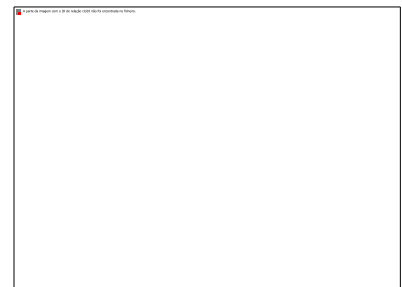
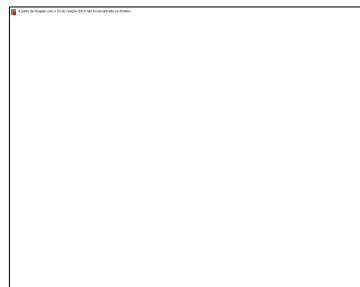
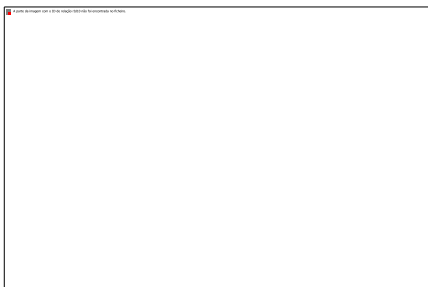


Fig. 204 Christo & Jeanne-Claude, *Packed Trees*, 1968. Projeto para o MoMA, Nova Iorque, desenho e colagem, 50.5 x 75.7 cm⁷¹⁴. *Wrapped Trees*, 1969. Desenho, cerca de 267 árvores, projeto para a Avenue des Champs Elysées, Paris. *Air Package*, 1968. Projeto para o jardim do MoMA, Nova Iorque, maqueta.

São muitos os projetos que foram realizados, contando-se entre eles: o envolvimento do Kunsthalle em Berna, em 1968; o envolvimento dos promontórios e rochas da costa de Little

⁷¹¹ Imagem recolhida em: <https://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag#.VLWckXnWTDA> (consultado 15 em outubro de 2014).

⁷¹² Imagem recolhida em: *loc. cit.* (consultado em outubro de 2014).

⁷¹³ Fotografia de Klaus Baum © 1968 Christo, recolhida em: <https://www.christojeanneclaude.net/projects/5600-cubicmeter-package#.VXyPiXkXL5o> (consultado 5 em outubro de 2014).

⁷¹⁴ Esta imagem e as duas seguintes foram recolhidas em: <https://www.christojeanneclaude.net> (consultado 5 em outubro de 2014).

Bay, Sydney, Austrália, em 1968-69 (fig. 195); no Museum of Contemporary Art de Chicago, em 1969; a barreira têxtil cor de laranja em Valley Curtain, Rifle, Colorado, 1970-72; *The Wall - Wrapped Roman Wall*, Via Veneto e Villa Borghese, Roma, Itália, 1973-74; *Running Fence*, Sonoma e Marin Counties, Califórnia, 1972-76; *Wrapped Walk Ways*, no Jacob Loose Park, Kansas City, Missouri, 1977-78; *Surrounded Islands*, Biscayne Bay, Greater Miami, Flórida, 1980-83 (fig. 207); *The Pont Neuf Wrapped*, Paris, 1985 (onde as burocracias para a autorização da instalação demoraram dez anos); *The Umbrellas*, Japão/E.U.A., iniciado em 1984 e concretizado em 1991 (fig. 210); o *Wrapped Reichstag* de Berlim, iniciado em 1971 e concretizado em 1995 (fig. 202); o envolvimento de árvores da Fondation Beyeler e Berower Park, em Riehen, 1997-98 (fig. 198); *The Gates* no Central Park na cidade de Nova Iorque, 1979-2005; *Big Air Package*, Gasometer Oberhausen, iniciado em 2010 e concretizado em 2013, este já sem a assessoria de Jeanne-Claude (fig. 203).

Christo, agora sem Jeanne-Claude mas com a sua metodologia, continua a trabalhar sobre vários projetos que juntos criaram, como *Over the River* (fig. 205), estando planeada a realização em 2016 *The Floating Piers*, um complexo projeto para o Lago Iseo (fig. 209).

Ainda concebido nos anos sessenta, observamos um outro projeto, de certo modo singular na obra de Christo & Jeanne-Claude. *Air Package* (fig. 204, à direita) tem semelhanças com *Big Air Package* (fig. 203, à direita), no interior do gasómetro de Oberhausen, concretizado em 2013, embora este último se enforme dentro da estrutura cilíndrica do gasómetro, guia formal que o primeiro não tem.

Empacotar o ar é mais utópico do que embrulhar formas definidas e a opção pela forma de bolha transparente (fig. 204, à direita) pode transportar-nos para as cidades utópicas de Tomás Saraceno, como *On Clouds (Air -Port- City)*, *Clouds Cities* (figs. 316, p. 348 e 321, p. 354) ou até mesmo os diversos balões do *Museu Aerosolar* (fig. 323, p. 256).

Christo tem em mãos um dos projetos mais ambiciosos que ele e Jeanne-Claude empreenderam desde 1992. Cobrir com painéis têxteis translúcidos o rio Arcansas, durante quase sessenta e oito quilómetros do seu percurso, entre Cañon City e Salida (fig. 205). É o principal afluente do Mississipi, um rio indomável principalmente no seu trajeto alto, cujos rápidos incentivam desportos mais ou menos radicais, mas também é rio de pesca, de recreio sereno quando o seu curso é domesticado por açudes, de paisagem diversa desde altíssimos penhascos a vales férteis. A pequena cidade de Salida fica a montante, marcando o início do seu curso alto, o mais selvagem, e Cañon no final deste trajeto turbulento, onde as planícies o

começam a envolver. Este rio perdeu quase 10% do seu caudal desde meados do século passado devido aos furos artesianos para irrigação agrícola.

O projeto de Christo é o de criar uma membrana entre a água e o céu, guardando o rio como se casa fosse, protegendo a água do sol, da evaporação, criando um espaço mais ameno, convivial, habitável. É colocar o rio (e aquilo que se entende por “rio”) noutra nível semântico e simbólico. Talvez assim se entenda o leito como *habitat* e o mesmo não seja usado de forma indiferente.

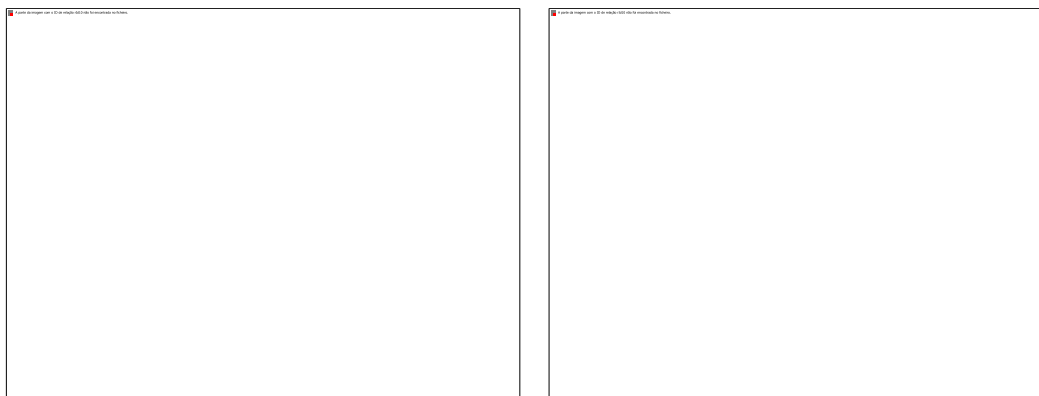


Fig. 205 Christo & Jeanne-Claude, *Over the River*, dois desenhos de projeto para o Rio Arcansas, Colorado, 2010 e 2013. 43.2 x 55.9 cm, desenho, colagem, técnicas mistas⁷¹⁵.

Este tipo de envolvimento é já véu que permite ver através de si, sem uma ocultação plena. Deixa perceber apenas um ténue revigoreamento semântico de um caudal que o amplia, tornando-o absolutamente presente: O som das águas correntes, do embate nas pedras e do arrastamento destas, do rir e da fala de quem estiver a descê-lo em canoa ou em *rafting*, o o assobio do vento quando soprar forte, o agitar das asas dos pássaros e os insetos na superfície da água, o rastejar dos animais que a vão beber, tudo isto terá outra vibração, repercutindo-se todos estes sons interiormente, como se estivessem dentro do corpo-rio, como se a natureza fosse casa/abrigo e não o exterior, e o que está de fora integrasse ainda mais o corpo de quem participa nesta grande festa da natureza, do rio, da água, do ar e da terra. Será uma festa da percepção sensorial do Rio.

Mais uma vez encontramos o sublinhar da forma das coisas, embora nesta obra se proceda a um envolvimento do ente pela coisa, ou da percepção do “interior” da coisa, porque é esse que é envolvido. Aqui a forma é a forma de ser, de existir.

⁷¹⁵ National Gallery of Art, Washington, D.C., E.U.A. (oferta do autor). Fotografias de André Grossmann © 2010 Christo, recolhidas em: <https://www.christojeanneclaude.net/projects/over-the-river#.VW2mQnkXL5o> (consultado em fevereiro de 2014).

4.3. A paisagem e a cidade, o momento e “o acréscimo que fica”

A obra *Wedding Dress* (fig. 206) reflete a postura irreverente dos autores. Trabalho de 1967, foi apresentado no final do mais famoso festival de artistas/*designers* da vanguarda dos anos sessenta, no Museum of Merchandise em Filadélfia, quando um modelo com os pés descalços cruzou a *passerelle* vestindo *Wedding Dress*, que se compunha de *top* e calções de cetim branco entrelaçados com cordas que puxavam um pacote enorme, também de cetim branco, muito bem amarrado e empacotado.

Recentemente, o trabalho de *Wedding Dress* foi reapresentado e discutido num colóquio na Áustria⁷¹⁶ sobre se a moda entra ou não no âmbito da arte. A perspectiva de Christo & Jeanne-Claude é extremamente cáustica e revela de facto o peso que a mulher tem por norma de carregar no casamento comum, num outro simbolismo, muito mais crítico, do que o do vestido de noiva, muito longe já do arrastar solene de um véu.⁷¹⁷

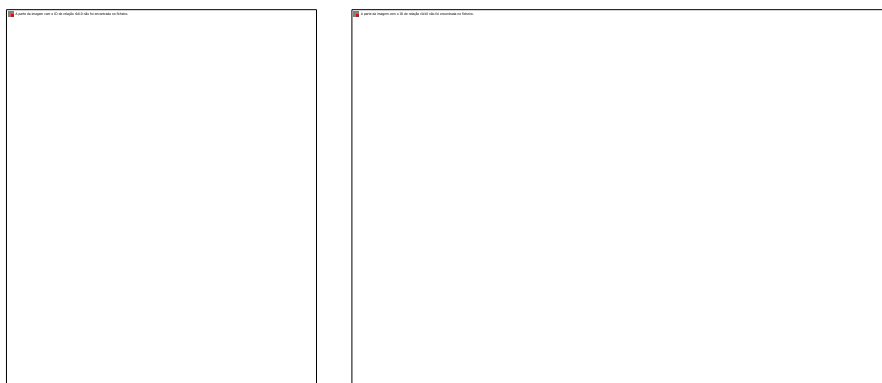


Fig. 206 Christo & Jeanne-Claude, *Wedding Dress*, 1967. Projeto, impressão fotográfica, 26 x 21 cm⁷¹⁸. Fotografia, 137 x 432 x 145 cm, coleção Sammlung Josy Kraft, Basileia, Suíça⁷¹⁹.

Todos os seus projetos falam de liberdade⁷²⁰. A sua efemeridade – alguns tão grandiosamente efêmeros – é, à imagem da própria vida, de um nomadismo e imponderabilidade naturais, contrariando a arrogância da permanência conservadora.

A permanência transporta em si um outro conceito que é o da fixação do tempo. Para

⁷¹⁶ “*A moda é arte? ...*” foi o título da palestra proferida a 15 de junho de 2012, no MUMOK, Museum Moderner Kunst, em Viena, pelo historiador do Traje e da Moda, Dr. Valerie Steele, onde este se questionava, por exemplo, se a exposição de uma peça de moda numa galeria de arte ou num museu a transforma numa obra de arte. A palestra faz parte da exposição *Refletindo Moda – Arte e Moda desde o Modernismo*.

<https://www.fashionoffice.org/culture/2012/reflectingfashion5-2012.htm#.VBxCgnkXL5o> (consultado em 20 setembro de 2014).

⁷¹⁷ Embora esta obra tenha a ver com a contestação ao casamento e ao esforço que a sociedade da altura impunha à mulher, desde o fardo dos atavios nupciais, ao fardo de toda a responsabilidade e trabalho doméstico posterior.

⁷¹⁸ Fotografia de Joan Kron papers, Archives of American Art, ©Smithsonian Institution, recolhida em: <https://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/christos-wedding-dress-design-notes-8056> (consultado 20 em setembro de 2014).

⁷¹⁹ Fotografia de © Christo, recolhida em: <https://www.fashionoffice.org/culture/2012/reflectingfashion5-2012.htm#.VKI083nWRFp> (consultado em setembro de 2014).

⁷²⁰ “*All these projects are about freedom*”(…) “*The world can live without Umbrellas, without Valley Curtain or Running Fence. They have no other reason to be there except poetical creativity, total creativity. That freedom is the most important part of this project and this is why they cannot stay, because freedom is the enemy of possession and possession is equal to permanence.*” Christo, in: <https://www.christojeanneclaude.net/> (consultado 21 em setembro de 2014).

Christo & Jeanne-Claude a arte permanecer para além do tempo é sempre uma ilusão⁷²¹. Para os autores é indiferente uma obra durar mil anos ou mil minutos, é tudo uma questão de escala, de memória e de fruição. De intensidade de fruição do momento. De intensidade de fruição da vida. De revelação, e esta é permanente para cada um que a experimenta. Porque o tempo não é linear, é cíclico e espacial.



Fig. 207 Christo & Jeanne-Claude, *Surrounded Islands*, 1980-83. Desenho de projeto, lápis, carvão, pastéis, tintas e fotografia, National Gallery of Art, Washington D.C.⁷²². Fotografia aérea de aproximação⁷²³. *Surrounded Islands*, 1983. Biscayne Bay, Greater Miami, Flórida⁷²⁴.

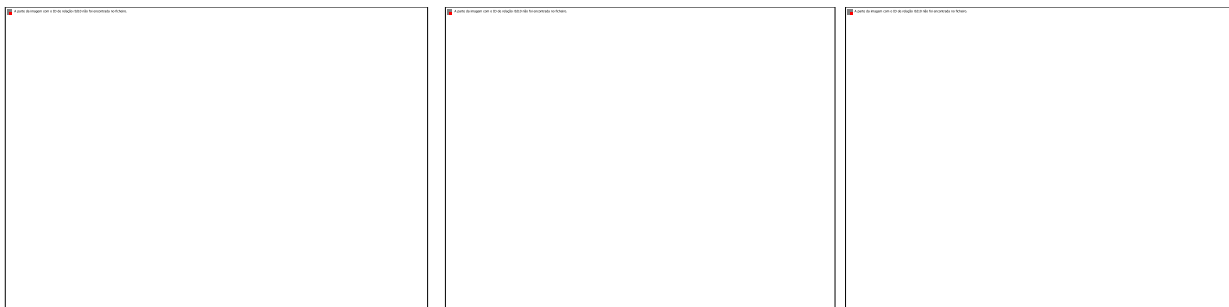


Fig. 208 Lago Iseo e a pequena cidade de Sulzano, Monte Isola e a ilha de San Paolo, Itália, à esquerda⁷²⁵.

Fig. 209 Christo, *The Floating Piers*, dois desenhos do projeto para o Lago Iseo, Itália (2016), 2014. 43.2 x 55.9 cm, lápis, cera, tinta, fotografia, mapa, amostra de tecido e fita⁷²⁶.

Este alerta para a vivência integral do momento presente é um dos fatores mais relevantes do trabalho de Christo & Jeanne-Claude porque desperta para o que de mais importante o ser humano tem em si – a consciência de estar vivo e de estar desperto apenas para isso. O tempo contínuo promove a dormência desta consciência. O território é ilusório e muda constantemente, nada é fixo, as ilhas em *Surrounded Islands* distendem-se em estranhas praias ou transformam-se em jangadas (fig. 207). Ou são apenas circunscritas para que se tornem mais visíveis e anulem a apatia do olhar quotidiano.

As suas inesperadas ações nas paisagens urbanas criam um “despauamento” controlado

⁷²¹ “The temporal character of the project challenges the immortality of art. Is art immortal? Is art forever? Is building things in gold and silver and stones to be remembered forever? It is a kind of naiveté and arrogance to think that this thing stays forever (...)” Christo, in: <https://www.christojeanneclaude.net/> (consultado em setembro de 2014).

⁷²² Fotografia de André Grossmann © 1983 Christo, recolhida em: <https://www.christojeanneclaude.net/> (consultado em 2 setembro de 2014)

⁷²³ Fotografia de Wolfgang Volz © 1983 Christo, recolhida em: <https://www.christojeanneclaude.net/> (consultado em 23 maio de 2015).

⁷²⁴ *Idem.* (consultado em 15 outubro de 2015).

⁷²⁵ *Idem.* (consultado em 15 outubro de 2015).

⁷²⁶ Fotografia de André Grossmann © 2014 Christo, recolhida em: <https://www.christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers#.VW2d3HkXL5o> (consultado em 23 maio de 2015).

que promove aquele assombramento intrigante, pictórico e estético, que acaba por fazer intuir o que a forma esconde (mesmo que se saiba o que a enforma) e isso é um princípio simples da gnose de estar desperto. Também sublinha o encantamento da envolvimento da cidade, tornando-o acessível, aproximando-o.

Integrando no palco a envolvente em que a cidade se transforma, como no projeto *The Floating Piers* (fig. 209) para o lago Iseo, em Itália (fig. 208), agendado para 2016, permite uma transferência entre os dois ecossistemas, terra e água, cidade e paisagem, o ente e o seu entorno, em que a própria obra é acesso, dá passagem. Permite aproximações, transferências e penetrações, possibilitando a vivência de um outro lado e de um outro meio.

As realizações, as obras, são a efemeridade de uns dias de contemplação, o prazer de passear entre a cidade e a paisagem modificada, a percepção sensitiva que rompe com a já instalada pelo hábito, através de sínteses diversas, como a modificação da qualidade do som, do silêncio que fica mais cheio de “nada”, do ar que corre e vibra de outra forma, da densidade da paisagem (imagem), do assombro, das texturas e do prazer do olhar e do tato, do odor, do pisar flutuando por cima da água. O “acréscimo que fica” parece pouca coisa, mas cada um que o experiencia fica cheio de um pouco mais, cuja síntese só a cada um cabe saber qual será, em cada momento que irá viver, depois da experiência estética.

As duas intervenções dos guarda-sóis, nos Estados Unidos (fig. 210, ao centro) e no Japão (fig. 210, à direita), realizadas em 1991, foram desmanteladas, tal como todas as outras intervenções, e todos os seus componentes vendidos em separado (como salvados) a diversas empresas. A dupla de autores tinha as suas tarefas muito bem orientadas e este tipo de trabalho administrativo cabia a Jeanne-Claude organizar.

Todas as intervenções foram pagas com a reciclagem dos seus materiais que foram vendidos para serem recuperados. Desde os elementos intrínsecos à obra – tintas decapadas e recuperadas, metais liquefeitos e reutilizados, tecidos sintéticos reutilizados com finalidades ecológicas (como em malhas de sustentação de terrenos para controlar a erosão ou o avanço da desertificação em algumas zonas do mundo, no fabrico de sacos de areia para a contenção de água de cheias contra inundações, ou em variadíssimas outras aplicações) –, até ao lixo deixado pelos visitantes (latas de refrigerantes e todos os outros detritos biológicos).

Mas tudo é estudado e planificado ao longo dos diversos anos de investigação e amadurecimento em cada um dos projetos e, claro, negociado ao pormenor, passando pelas

inúmeras fases de acordo com as especificidades de cada situação.⁷²⁷



Fig. 210 Christo & Jeanne-Claude, *The Umbrellas*, 1987. Desenho de projeto, colagem, desenho, lápis, tecido⁷²⁸. Intervenção nos E.U.A./Japão, 1991⁷²⁹. Intervenção no Japão/E.U.A., 1991⁷³⁰.

Estes guarda-sóis unem culturas e territórios através do que é semelhante, deixando íntegra a sensibilidade cultural de cada um através da cor.

A única parte dos projetos em que os autores beneficiaram de ganhos económicos diretamente a partir das obras produzidas é na venda dos desenhos de Christo, como já se referiu anteriormente, no entanto, não tiveram nenhuma galeria ou agente que os representasse. Aliás, esse era um dos seus apanágios e eles próprios confirmaram que recusaram um promotor japonês que lhes ofereceu uma grande quantia por um minuto de publicidade.⁷³¹

Christo & Jeanne-Claude em 1958 tinham uma cultura híbrida ávida de referências que assimilou facilmente as utopias embrionárias dos anos sessenta, rebeliões que presenciaram em Paris por dentro da sua germinação⁷³². Ironicamente ou não, Christo aderiu ao movimento, ainda diluído, do realismo francês, unindo-se ao *Grupo KWY*⁷³³, constituído pelos portugueses Lourdes Castro (1930), Costa Pinheiro (1932), João Vieira (1934-2009), Gonçalo Duarte (1935-1986), René Bertholo (1935-2005), pelo alemão Jan Voss (1936), e José Escada (1938-1980), grupo que em 1960 realizou uma primeira exposição contestatária na Sociedade

⁷²⁷ Numa entrevista Jeanne-Claude explica ao interlocutor, em discurso direto: “*Did we explain that we recycle all the material used in every project? We don't reuse it, of course, but it is reused by other people for other purposes, industrial, agricultural, or ecological use, like in sandbags to contain the floods of a river. For instance, the aluminum of the Umbrellas, which was a big part of the cost of the project, today has been melted, there are no Umbrellas and the aluminum is probably part of an airplane flying in the sky, or a can of Ginger Ale.*” In: MANTEGNA, Gianfranco, “Christo and Jeanne-Claude”, *Journal of Contemporary Art*, 1995. Texto: © Copyright, *Journal of Contemporary Art, Inc.* e outros autores. Também em: <https://www.jca-online.com/christo.html> (consultado em 13 setembro de 2014).

⁷²⁸ Fotografia de Wolfgang Volz © 1991 Christo, recolhida em: <https://www.christojeanneclaude.net/> (consultado em 13 setembro de 2014).

⁷²⁹ *Idem.* (consultado em 20 outubro de 2015).

⁷³⁰ *Idem.* (consultado em 20 outubro de 2015).

⁷³¹ <https://www.christojeanneclaude.net/> (consultado em 15 setembro de 2014).

⁷³² Alexandre Pomar contextualiza os autores nos movimentos da altura, da seguinte forma: “(...)Tudo começou no final da década de 50, no quadro de um movimento que o crítico Pierre Restany baptizou como «novo realismo», em reação à arte abstrata triunfante e em paralelo com o nascimento da Pop Art na Inglaterra e nos Estados Unidos, com os primeiros happenings e com a voga da ‘nova figuração’. Tratava-se de uma reaproximação ao real através da reabilitação, mais ou menos crítica, do objecto produzido pela sociedade de consumo – do detrito à miragem publicitária ou ao ícone do progresso –, quer representado de modo não naturalista, quer tomado tal e qual ou alterado pelo artista, que então reativava o espírito de Dadá, redescobrimo o escândalo e a imaginação. (...)”, in: POMAR, Alexandre, “Embrulhadas (Le Pont-Neuf, Paris)”, *Jornal Expresso*, Lisboa, 29 de maio de 1993.

⁷³³ AA.VV., *KWY - Paris 1958-1968*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001; FRANÇA, José Augusto, *História da Arte em Portugal: o Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, p. 157; CANDEIAS, Ana Filipa Osório, *Revista KWY: da Abstração Lírica à Nova Figuração (1958-1964)*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1996 (não publicado). <https://www.dited.bn.pt/29840/840/1250.pdf> (consultado em 25 outubro de 2014).

Nacional de Belas-Artes em Lisboa.

Christo Vladimirov Javacheff e Jeanne-Claude Marie Denat nasceram ambos no ano de 1935 no dia 13 de junho. Ele em Gabrovo, na Bulgária, filho de uma família em que o pai era empresário da indústria têxtil e a mãe secretária na Academia de Belas-Artes de Sofia, onde veio a estudar de 1953 a 1956. Em 1957 fez um semestre na Academia de Belas-Artes de Viena de Áustria, mas em 1958 já estava em Paris, tendo antes passado por Génova. Devido à ausência prolongada da Bulgária foi-lhe retirada a nacionalidade, o que lhe complicou a vida social e principalmente a económica. Para sobreviver em Paris vendia pintura fazendo retratos ao gosto dos encomendadores da média e alta burguesia. Assinava essas pinturas com o nome de família “Javacheff” e não com o de Christo, que guardaria para obras mais genuínas, o que revela algum constrangimento face à situação e outros objetivos em mente.

Jeanne-Claude, nascida em Casablanca, filha de pais divorciados, durante a guerra foi viver com a família de seu pai, o major Léon Denat, enquanto a mãe Precilda lutava na resistência francesa contra a ocupação nazi. Terminada a guerra, a mãe casa-se com o general Jacques de Guillebon e, reunindo a família, estabeleceram-se em 1946 na Suíça, seguindo depois para a Tunísia onde residiram entre 1952 e 1957. Jeanne-Claude acabou por ser educada em diversas culturas, primeiro em Marrocos, com estatuto colonial francês, e em França, e, depois da guerra, na Suíça e na Tunísia, frequentando a Universidade de Tunes onde estudou filosofia e latim.

Encontrou-se com Christo quando este pintava um retrato da sua mãe, em 1958, tinham ambos 23 anos, e casaram passado pouco tempo, iniciando uma longa carreira a duo, extremamente comprometida. Desde 2009, ano da morte de Jeanne-Claude, Christo continua o trabalho idealizado por ambos.



Fig. 211 Christo e Jeanne Claude, 1964⁷³⁴.

Christo e Jeanne-Claude fazem parte de uma geração de grandes ideais, que obstinadamente preservaram com valentia e garbo, aplicando à sua obra durante toda vida o que hoje é o seu grande apanágio, a liberdade. Esta liberdade implica a responsabilidade

⁷³⁴ Foto Ugo Mulas, 1964. Imagem recolhida em: <http://www.actuart.org/page-christo-et-jeanne-claude-quand-l-empaquetage-s-appropriel-espace-pour-creer-la-sculpture-8746525.html> (consultado em 21 julho de 2014).

herdada das lutas libertárias dos anos sessenta e do surgimento da consciência ambiental nos anos setenta.

A própria forma de trabalhar é uma outra maneira de abordar a sustentabilidade através da arte. Em Christo & Jeanne-Claude percebe-se isto claramente porque a efemeridade da obra, ao permitir que ela “deixe de existir”, funciona como um laboratório em que o que sobra dela nunca mais pode ser vivenciado tal como foi criado. Embora haja inúmeros outros suportes⁷³⁵ que a “tragam de volta” até aos hipotéticos observadores, a obra em si já não pode ser refeita nem vivida *in situ*. Entende-se esta atitude como um respeito pelo tempo repondo-o no seu justo lugar, no seu contexto cíclico e não contínuo.⁷³⁶

Contudo, esta dupla de criadores visuais teve inúmeros detratores, incluindo judiciais, principalmente nas últimas fases dos projetos. Foram processos burocraticamente exaustivos, como se pode observar nas 414 páginas referentes ao período decorrido entre outubro e 3 de dezembro de 1975 do julgamento à intervenção *Oceanfront*⁷³⁷. A maioria destas demandas são de ordem eco-ambiental, percebendo-se uma insistente preocupação nesse sentido por parte das instituições tutelares das zonas de intervenção. Mas Christo & Jeanne-Claude trabalhavam também com equipas complexas, constituídas por biólogos, arqueólogos e antropólogos, engenheiros de várias áreas, equipas de transporte e montagem, segurança civil e médica, técnicos de higiene, o que reflete a mesma preocupação da parte dos autores.

Nas movimentações atuais sobre sustentabilidade e arte contemporânea, entre os investigadores mais conservacionistas⁷³⁸, há quem considere as intervenções de *Land Art* pouco sustentáveis, tendo como base a pressão ambiental que podem exercer nos ecossistemas (sociais, biológicos ou paisagistas), esquecendo por completo a versatilidade da natureza, a sua mutabilidade sazonal, e a impermanência das obras. Este equívoco agrava-se na sequência de se pensar que intervenções desta envergadura estarão a ser promovidas através de fundos doados por grandes empresas, com interesses particulares mais ou menos indiretos, o que seria contrário a uma atividade sustentável, como os próprios autores

⁷³⁵ Referimo-nos aqui a todos os suportes da memória, desde a fotografia, que neste caso deverão ser os mais comuns, até ao desenho (em Christo & Jeanne-Claude, fundamentalmente, o de projeto), até porque possibilitam a exposição e a divulgação.

⁷³⁶ MANTEGNA, Gianfranco, *op. cit.* <https://www.jca-online.com/christo.html> (consultado em 15 outubro de 2014).

⁷³⁷ Christo foi alvo de um complexo processo em 1975, no County Administration Center de Santa Rosa, na Califórnia, julgado a 3 de dezembro de 1975, processo que se pode consultar em http://www.christojeanneclaude.net/_data/runningfence_eir.pdf (consultado pela última vez em 20 dezembro de 2015).

⁷³⁸ Maja e Reuben Fowkes, dois historiadores e críticos de arte, têm a postura referenciada, que já anteriormente mencionámos. Porém, sendo os percursos do debate sobre a sustentabilidade e a arte contemporânea, é natural que sintam necessidade de delimitar exemplarmente, de modo a criar um padrão, o que deve ou não deve ser considerado sustentável. FOWKES, Maja and Reuben, “Green Critique in a Red Environment: East European Art and Ecology under Socialism”, *Art Margins Journal*, junho de 2014. É esta discussão que está em causa no início da delimitação de conceitos. E são questões desta natureza que são colocadas nos simpósios sobre *Sustentabilidade e Arte Contemporânea* na Central European University Budapeste, ou pelo Institute for Humanities Research da Universidade da Califórnia ou, ainda, pela investigadora Christiane Paul no seu artigo “Sustainable-Art Practices/Producing Art in the 21st Century”, *Artpulse Magazine*, 2012, e por tantos outros.

afirmam⁷³⁹. Também a dimensão das intervenções de Christo & Jeanne-Claude pode fazer pensar de imediato num grande estaleiro de maquinaria pesada e de técnicos que maculariam o território. Todavia, embora se faça algum uso de meios mais pesados para a montagem destas instalações, tudo é reposicionado, limpo e reaproveitado.



⁷⁴⁰ A escala do trabalho de Christo & Jeanne-Claude foi aumentando progressivamente, numa evolução natural devida à confiança que vão adquirindo no cumprimento do projetado, obra a obra. Esta segurança de tornar possível o imaginado não surge apenas com a experiência do trabalho que se vai realizando, surge fundamentalmente de um forte suporte de “saber fazer” e de uma imaginação constantemente ativa que, em conexão, os leva a estabelecer conotações, fazendo escolhas, adaptando modelos, repetidamente, até perceber como se formaliza a viabilidade do projeto. É uma opção de vida, física e mental, completamente concentrada em objetivar obra.

Os pressupostos conceptuais que se colocavam nas peças e instalações de menores dimensões são exatamente os mesmos que são equacionados nas intervenções de grande escala, com a vantagem de que nestas últimas o objeto estético é mais visível e a sua independência é tão notada que o transforma em “objeto-revolucionário”, significação que o torna ameaçador para os poderes instituídos. Facto é que depois de qualquer intervenção de Christo & Jeanne-Claude, nem o território nem os elementos que foram intervencionados serão vistos da mesma forma. E esta capacidade de mudar a perceção das coisas, é facilitadora de novas maneiras de ver – viver e construir – o mundo.

5. O têxtil como ilha, um laboratório de transparências

5.1. As casas como ilhas transparentes

“O que me interessa mais neste momento é o que não é dito e o que não é visto.”⁷⁴¹ Esta frase emblemática de Ana Vieira já nos mostra que a invisibilidade se vai tornar o principal

⁷³⁹ <https://www.christojeanneclaude.net/common-errors> (consultado em 12 maio de 2015).

⁷⁴⁰ Fig. 212, retrato de Christo & Jeanne-Claude recolhido em <http://www.christojeanneclaude.net> (consultado em 2 maio de 2014).

⁷⁴¹ MELO, Jorge Silva (argumento e realização) *Ana Vieira: e o que não é visto*, Lisboa, produção Artistas Unidos/ RTP, 56', 2011.

motivo da sua obra. O vislumbre dos interiores através das transparências, o entendimento do “outro” através da projeção, o recorte vazio daquilo que foi forma, a percepção do corpo pelo que o cobre... No entanto, torna-se contraditória com a necessidade de mostrar que demonstra, mostrar sob véus, mas acabando por “mostrar”.

Também parece contradizer-se quando afirma que a contemplação não lhe chega e que tem necessidade de mergulhar e sentir fisicamente a obra. Esta dicotomia transporta-nos para o teatro e respetiva cenografia, coisa efémera que materializa a ideia trazida pela palavra. É esta a levíssima fisicalidade transparente das casas de Ana Vieira, efémera, aparentemente “desmontável”, como se de tenda se tratasse, que adquire natural coerência através das várias cenografias que a autora desenvolveu ao longo da sua carreira.⁷⁴²

A maior parte das suas obras não é contemplável – espreita-se através das várias camadas de redes leves e translúcidas, por entre os recortes pintados das formas que habitam o interior imaginário desses espaços delimitados por redes translúcidas que se tornam vagas através da sensação de flutuação matéria.

É a partir destas instalações, expostas pela primeira vez nos anos sessenta⁷⁴³, que Ana Vieira adquire um lugar de destaque na arte contemporânea portuguesa garantindo a sua participação na exposição *Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*⁷⁴⁴. Realizada na Galeria Nacional de Arte Moderna de Lisboa, em 1977, e organizada por Ernesto de Sousa (1921-1988), é uma marca na contemporaneidade nacional que contraria o apagamento e o definhamento das propostas artísticas institucionais, e o próprio gosto vigente, congregando um conjunto de artistas plásticos cuja produção, a maioria completamente ignorada, vem combater e desmentir essa tendência.

Ana Vieira nasceu em Coimbra em 1940, mas passou a infância na ilha nos Açores de onde a família paterna é oriunda. Formou-se na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, tendo terminado o curso de Pintura em 1964. Continuou por esta cidade, onde vive e trabalha, e onde começou a expor logo nos anos seguintes.

Afastando-se da pintura sobre um suporte definido, avançou para soluções instalativas que, sem o assumir claramente, se entrosam com territórios que incluímos na arte têxtil

⁷⁴² Ana Vieira desenvolveu cenografias para várias peças de teatro, trabalhando sobre obras de autores como Bertolt Brecht, Adolfo Gutkin e Jean-Paul Sartre.

⁷⁴³ Ana Vieira realiza a sua primeira exposição em 1968 na Galeria Quadrante em Lisboa.

⁷⁴⁴ NOGUEIRA, Isabel, *Alternativa Zero (1977): O Reafirmar da Possibilidade de Criação*, Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, Cadernos do CEIS20, 2008. Organizada por Ernesto de Sousa, *Alternativa Zero - Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* foi uma exposição que decorreu na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém, Lisboa, em 1977.

contemporânea⁷⁴⁵. E isto não se deve apenas à opção pela matéria-prima têxtil, mas também ao aproveitamento plástico e pictórico de muitas das suas especificidades enquanto têxtil.

Ana Vieira não usa de uma forma relevante a textura, mas aplica a transparência, as velaturas, tirando partido dos diversos planos e profundidades que pode criar através delas, as picturalidades produzidas pelos panejamentos e os conflitos percetivos que daí podem advir.

Como a própria refere, a sua zona de confrontação e pesquisa estética situa-se no “não revelado”. A autora mostra em obra o que esconde, o que recorta, o que encobre através da capacidade expressiva e diáfana do têxtil, da rede, das camadas sobrepostas e dos espaços entre elas. Formas, espaços, momentos quotidianos fugazes, tudo num esgueirar de olhos que obriga o espectador a partilhar a mesma atitude, ficando na memória um travo de flutuação e sobreposições vagas que guardam a verdade incerta da obra visitada.



Fig. 213 Ana Vieira, *Toucador*, 1973. Madeira, rede, objetos, pintura a *spray*, objetos e acrílico, 102 x 70 x 16 cm, coleção CAM – Fundação Calouste Gulbenkian⁷⁴⁶. *Figura à Janela*, 1973. 103 x 70 cm. Madeira, rede, objetos e acrílico, 100 x 75 x 16 cm⁷⁴⁷. *Jardim*, 1974. Madeira, rede, objetos, pintura a *spray* e acrílico, 102 x 70 x 16 cm, coleção particular⁷⁴⁸. *Gaiola*, 1974. Madeira, rede, objetos, pintura a *spray* e acrílico, 102 x 70 x 16 cm⁷⁴⁹.

Esta ambivalência de mostrar escondendo é uma das características do têxtil mais difícil de perceber. Devido à maleabilidade, as membranas têxteis adaptam-se às formas realçando-as ou tornando-as indistintas. É esta potencialidade que o *design* de vestuário explora, assim como Christo & Jeanne-Claude quando envolvem formas em fibras têxteis. E Ana Vieira também, mas num outro sentido, na delimitação de espaços interiores, por isso apenas espaços sensitivos, onde o que se equaciona é o ainda não instaurado.

Nesta autora os espaços são recolhidos, mas abertos a todos os olhares, embora se reinscreva nas superfícies têxteis as formas que eventualmente deveriam estar no seu interior,

⁷⁴⁵ GONÇALVES, Rui Mário, “1968-1974 – Nova Abstração, Ambientes, Conceitos”, *História de Arte Portuguesa*, vol.13, Lisboa, Publicações Alfa, 1986. *Idem*, *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1980. JORGE, João Miguel Fernandes, *Paisagem com Muitas Figuras*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1984.

⁷⁴⁶ Imagem recolhida em: <https://www.anavieira.com/obra/1971-1980/> (consultado em 10 maio de 2015).

⁷⁴⁷ *Idem*. (consultado em 10 maio de 2015).

⁷⁴⁸ *Idem*. (consultado em 10 maio de 2015).

⁷⁴⁹ *Idem*. (consultado em 10 maio de 2015).

como sombras projetadas em paredes/cortina, configurando objetos ondulantes, com uma fisicalidade instável. Contrariamente às *Celas* de Bourgeois, as salas de Ana Vieira apenas são penetráveis através do olhar, o bastante para existir projeção, acabando por serem mais transgressoras.

O que Ana Vieira resguarda no âmago das suas estruturas translúcidas – os *Ambientes* (fig. 214) que cria – são elementos icónicos fundamentais, mas bastante diversos. Vão da sala comum, conservadora, a memória ancestral da “casa como abrigo interior”, ao círculo de debate em torno da arte clássica, da sua representação através da Vénus de Milo⁷⁵⁰, até elementos simbólicos com um forte impulso poético e ecológico – o monte de terra, a flor que se presume ser seu fruto.

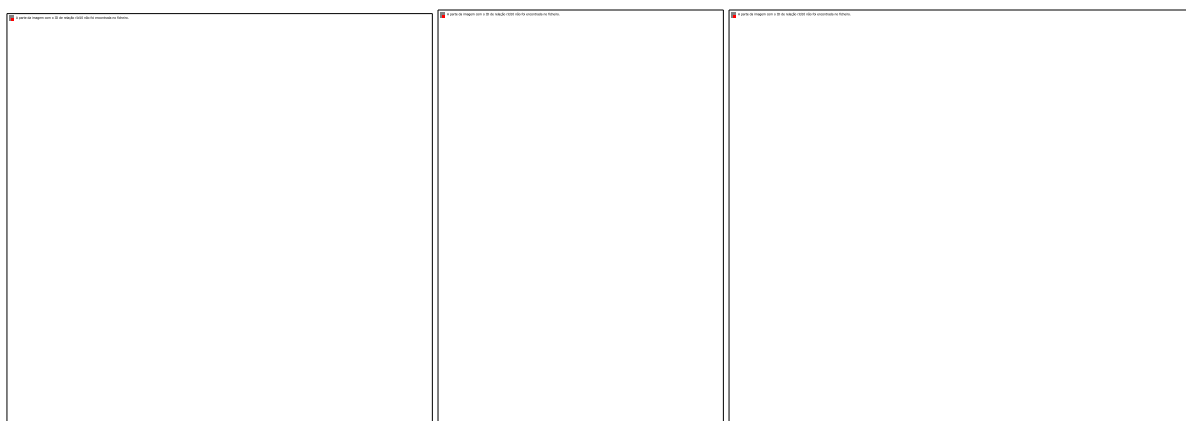


Fig. 214 Ana Vieira, *Ambiente - Sala de Jantar*, 1971. Estrutura metálica, rede de nylon, tinta acrílica, mesa, pratos, copos, garfos, facas, foco de luz incidente e cassete, 250 x 300 x 300 cm (exterior), 250 x 100 x 100 cm (interior), coleção CAM – Fundação Calouste Gulbenkian⁷⁵¹. *Ambiente*, 1972. Estrutura tubular metal, redes de nylon, tinta, objetos de uso de decoração de interiores, fonte luminosa incidente para o centro, aerografia e *assemblage* de objetos, 250 x 900 x 340 cm (exterior), Galeria Ogiva, coleção da autora⁷⁵². *Ambiente*, 1972. Estrutura tubular, redes, cadeiras, plinto e réplica da Vénus de Milo, 250 x 300 x 300 cm (exterior), 250 x 100 x 100 cm (interior), coleção Museu Berardo⁷⁵³.

De entre estes *Ambientes* salientamos uma maqueta (fig. 215) que se apropria da estratificação iconográfica e semântica do misterioso poder lendário do unicórnio. O título em si permite-nos recuar até aos finais do século XIII, princípios do século XIV, à grande tapeçaria flamenga denominada *Unicórnio em Cativo*⁷⁵⁴ (fig. 41, p. 77), parte de um conjunto que completa a narrativa.

⁷⁵⁰ Um dos ícones da nossa cultura greco-romana, embora a sua origem seja desconhecida, considera-se que terá sido recolhida numa ilha das Cícladas e que, possivelmente, datará do séc. II a.C. Mármore, 202 cm de altura, pertencendo ao acervo do Museu do Louvre, em Paris, depois de ter sido oferecida em 1821 pelo marquês de Rivière ao rei Luís XVIII. Os dois braços que completariam a peça nunca foram encontrados. <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/aphrodite-known-venus-de-milo> (consultado em 25 maio de 2015).

⁷⁵¹ Imagens de © 2014 Ana Vieira, recolhidas em: <https://www.anavieira.com/obra/1971-1980/ambiente-17/> (consultado em 2 de abril de 2015).

⁷⁵² *Idem.* (consultado em 2 de abril de 2015).

⁷⁵³ Imagem recolhida em:

<https://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=71190&visual=2&queryParams=orderby/&position=2&queryPage=0&langId=1> (consultado em 21 dezembro de 2014).

⁷⁵⁴ *Série das Tapeçarias do Unicórnio, O Unicórnio em Cativo*, c. 1495-1505, Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque (The Met Cloisters). No Capítulo I referencia-se esta obra.



Fig. 215 Ana Vieira, *Unicórnio*, 1970. Maqueta, estrutura de metal, bordado de lãs sobre rede, arames, técnicas mistas. Pormenores⁷⁵⁵.

Ana Vieira reconstrói outras interpretações formais da mesma tapeçaria, possibilidades volumétricas que aproximam a narrativa da cenografia e lhe emprestam um carácter performativo, através da espacialidade. Na sua interpretação o animal acaba por estar completamente enclausurado, agora sem hipótese de fuga, mas também protegido porque o entorno aberto de *milles-fleurs*⁷⁵⁶ agora está envolto nele, parecendo que o fundo do drama do limiar do século XIV abraça a vítima, não permitindo o franqueio daqueles que o perseguem. A fatalidade obsessiva medieval de sangrar a “alma cristalina”, simbolizada pelo unicórnio⁷⁵⁷, para encontrar a panaceia para todos os males, revela-se nesta proposta atualizada da autora, inesperadamente irónica e verdadeira, ao retratar o aprisionamento emaranhado tridimensional que a cultura (e a sociedade) de hoje promete ao ente.

Ana Vieira, com este trabalho, assume inequivocamente que a sua obra criativa gira em torno de novas propostas para a obra têxtil e que esta é em si o destino do seu percurso.

Por vezes as paredes de teceduras ondulantes podem velar, de um interior vislumbrado, objetos comuns com alguma solidez – mesas postas para repasto, cadeiras ou lustres. Mas este mobiliário também projeta sombras que se lhe sobrepõem nas superfícies exteriores e, para ter a capacidade de ver os outros objetos, é necessário circular à volta da peça, porque só vendo-a em movimento é possível ter uma visão completa e uma perceção global. Este movimento do

⁷⁵⁵ Imagens recolhidas em: <https://www.anavieira.com/obra/1960-1970/unicornio-135/> (consultado em 30 maio de 2015).

⁷⁵⁶ Designa-se por *milles-fleurs* a tipologia das tapeçarias europeias, realizadas durante o final da Idade Média início do Renascimento (1480-1520), cujos fundos são profusamente repletos de pequenas plantas floridas sobre um fundo escuro, por vezes colocadas simetricamente a um eixo mediano do tapete, integrando pequenos animais por entre as flores, situando-se o motivo principal no centro. Esta tipologia destaca-se de entre todas aquelas que lhe são semelhantes e coevas, desde os arabescos dos tapetes do Médio Oriente até à decoração floral dos tapetes indianos, mais padronizadas ou abstratizadas.

⁷⁵⁷ A semelhança desta atitude com a realidade atual não é tão distante como podemos pensar... Ainda hoje se matam animais para os mesmos fins, que, pela rapidez na aproximação à extinção dessas espécies, poderão ser “imaginários” daqui a algumas gerações. Falamos do rinoceronte, tigre, cervo, pangolim, besouro (*Lytta vesicatoria*), cachalote, entre tantos outros, mas aquele que mais se assemelha ao unicórnio mítico, é o narval, esse infeliz quase em vias de extinção. Dentro deste modelo de crenças bárbaras e hediondas, embora sem correr riscos de extinção, deparamos na atualidade com o crime, contra a humanidade, da violação das mulheres virgens para cura do HIV.

observador induz à própria obra a sensação de flutuação autónoma, a que se alude no terceiro parágrafo desta abordagem às primeiras obras instalativas de Ana Vieira. Esta autonomia da obra é intensificada quando se associa a gravação de sons característicos de um ambiente de refeição, que Ana Vieira incorporou numa das instalações mais recentes, *Ambiente – Sala de Jantar* (fig. 214), onde visualmente tudo está pronto para uma refeição em grupo.

A refeição é um tema atribuído à rotina doméstica, tradicionalmente realizada por mulheres. Mas as refeições que Ana Vieira nos oferece ocorrem em lugares abertos, ou para aí nos remetem. Quando se realizam em espaços ortogonais, estes são translúcidos, sem fechamento no plano superior, espaços “a céu aberto”.

Na sua *Mesa-paisagem* dos anos setenta (fig. 216, à esquerda), a autora reitera esta premissa de uma forma ainda mais eloquente e integra na refeição a paisagem pintada e salientada através do relevo dos panejamentos da toalha que serve de suporte à pintura, propondo equívocos visuais que fazem pensar em composições pintadas por René Magritte (1898-1967). Mas é mais para os bordos de uma ilha que nos leva a brisa intuída naquela refeição pronta a ser servida, sensação mais pronunciada pela circularidade do suporte.

A mesa de refeição transmuta-se num lugar mágico, da mesma forma que as suas “casas” deram lugar a uma tenda para a celebração da Missa do Galo junto às ruínas da Igreja de São Paulo de Macau, projeto por si realizado. Aqui a mesa transformou-se em altar sacrificial⁷⁵⁸ e a refeição adquire estatuto de celebração coletiva.

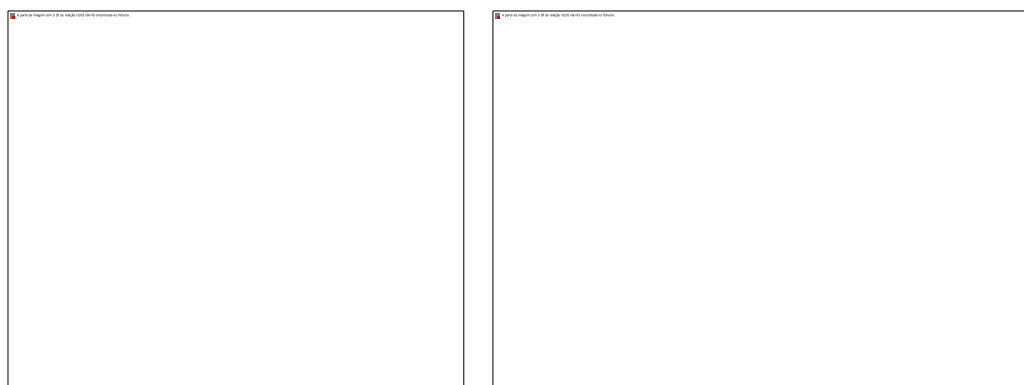


Fig. 216 Ana Vieira, *Mesa-Paisagem*, 1973⁷⁵⁹. *Le Déjeuner sur L'Herbe* 77, 1977. Instalação com projeção (da obra de Édouard Manet, 1862/3. Óleo sobre tela, 208 x 265,5cm, Museu d'Orsay, Paris), CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011⁷⁶⁰.

⁷⁵⁸ <https://www.artistasunidos.pt/programacao/410-ana-vieira-> (consultado em 27 dezembro de 2014).

⁷⁵⁹ Imagem recolhida em:

<https://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=71190&visual=2&queryParams=orderby/&position=2&queryPage=0&langId=1> (consultado em 27 dezembro de 2014).

⁷⁶⁰ Esta peça foi exposta em 1977, em Lisboa, na exposição *Alternativa Zero - Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, organizada por Ernesto de Sousa, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém. A contestação aos valores instituídos para a obra de arte/pintura e a experimentação de alternativas insere-se nos momentos do pós 25 de abril. SOUSA, Ernesto de, “Alternativa Zero: uma criação consciente de situações”, *Colóquio/Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 34, out. 1977, pp. 46-51. Imagem recolhida em: <https://www.fundacaoedp.pt/cultura/colecao-de-arte-fundacao-edp/ana-vieira-coimbra-1940/74> (consultado em 30 dezembro de 2014).

Solução paralela foi a aplicada na sua instalação *Le Déjeuner sur L'Herbe* 77 (1977) (fig. 216, à direita), em que projeta uma imagem fotográfica da pintura de Edouard Manet (1832-1883), *Le Déjeuner sur l'herbe*⁷⁶¹, sobre uma toalha pronta para um *pic-nic* disposta no chão, com todos os utensílios inerentes colocados sobre a mesma. Mais uma vez, nesta peça, o têxtil é suporte e sujeito, embora ao nível percetivo fique secundarizado pelo grande número de sobreposição do outro elemento, uma pintura excessivamente referenciável, que apela à focagem da atenção de quem olha, acentuado por ser “fonte de luz”.

Esta “imaterialidade” da projeção funde-se com o enrugamento característico do panejamento e com os objetos colocados sobre a toalha, transformando a materialidade da obra numa simbiose difícil de se referenciar, até porque os contornos da peça são equívocos, deixando uma sensação de flutuação indefinida.

Nos anos sessenta também Lourdes Castro transportava para objetos quotidianos a memória do real, registando o impalpável em situações tão comuns que coincidem com o quotidiano. Podem ser bordados sobre lençóis, toalhas ou transparências através de panos/ecrã verticais a que chamou *Teatros de sombra* (fig. 217), apropriando-se da maleabilidade e transparência dos tecidos, onde qualquer representação se torna ondulante sugerindo movimentar-se autonomamente.



Fig. 217 Lourdes Castro, *Sombra deitada*, 1969. Lençol branco bordado à mão, 300 x 220 cm⁷⁶². *Sombra sentada*, 1969. Tecido bordado à mão, 310 x 180 cm, coleção Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto⁷⁶³. *Teatro de sombras* (cenário e “adereços”) 1976⁷⁶⁴.

Lourdes Castro, abandonando os suportes firmes e regulares, avançou para um outro

⁷⁶¹ Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1862/3. Óleo sobre tela, 208 x 265,5cm, Museu d'Orsay, Paris.

⁷⁶² Imagem recolhida em: https://www.alcatruz.blogspot.pt/2010_03_01_archive.html (consultado 18 em dezembro de 2014).

⁷⁶³ Imagem recolhida em:

[https://www.emuseum.serralves.pt/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.li nk&sp=14&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=SdetailView&sp=20&sp=Smodul&sp=SinlineBlock&sp=0&sp=T& sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=T&sp=12](https://www.emuseum.serralves.pt/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.li nk&sp=14&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=SdetailView&sp=20&sp=Smodul&sp=SinlineBlock&sp=0&sp=T& sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=T&sp=12) (consultado em 18 dezembro de 2014).

⁷⁶⁴ Imagem recolhida em: https://www.alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2010/04/serralves.html (consultado 21 em dezembro de 2014).

modo de representar o momento fugidio do testemunho da matéria iluminada, o que necessariamente teria de ser adaptado a esse esvaziamento da representação. Nestes seus trabalhos, figura e fundo são contornos, silhuetas que apenas guardam a memória das suas fronteiras.⁷⁶⁵

Ana Vieira, tira partido de pressupostos plásticos semelhantes, das ondulações dos tecidos caídos e dos movimentos implícitos que se desenvolvem no representado, a translucidez promovida pela contraluz e, na maioria das suas peças, fortalecida pela qualidade da transparência das suas redes. No entanto, a sua plasticidade criativa é mais têxtil, mais tátil e sensorial, embora profundamente visual. E em obras como *Inquietação*, de 2014, percebe-se que é de pele que também fala. De fronteiras ou encasulamentos. Os moldes são pele despida como a das serpentes aquando da muda (fig 218).

5.2. As Capas-Pronomes como ilhas falantes

Os trajes negros ondulantes e oscilantes, devido à sua imprevista suspensão, assemelham-se a uma dança de um grupo de figuras vazadas, numa obra realizada em 2001 e intitulada *Pronomes*⁷⁶⁶ (fig. 219), peças de tecido negro, visualmente pesado, que nos transportam aos capote e capelo açorianos, associadas cadenciadamente a uma fonte sonora que pronuncia pronomes. Aqui a palavra não é pictórica como nos mantos de apresentação de Bispo do Rosário. Em Ana Vieira a palavra é sonora, estranhamente exterior e espacialmente dominante, situação já ensaiada em 1972 numa das instalações *Ambiente – Sala de Jantar* (fig. 214), se bem que, nesta última, o som é um ruído de fundo de confraternização e repasto, que de alguma forma reforça a visualidade da obra. Em *Pronomes*, a autora optou pelo valor significante da palavra, adensando assim a abordagem à obra.

Ana Viera usa a capa, o capote, o traje, e dá poder à palavra sonora, que tem

⁷⁶⁵ “(...) Em 1968, Lourdes Castro começou a bordar sobre lençóis contornos de sombras, tendo abandonado totalmente o suporte de parede para passar a fazer algo muito mais relacionado com o quotidiano, investindo em objetos que questionavam o estatuto moral e metafísico da obra de arte. A atividade iniciada por Lourdes Castro abre-se a uma prática mais artesanal que se aproxima da vida quotidiana. As sombras deitadas, em 1969, aparecem sobre a cama, em lençóis estendidos, sozinhas ou acompanhadas. Num registo intimista, existe uma clara vontade da autora em conciliar o seu trabalho com o dia-a-dia.” “(...) É um paradoxo porque a presença do objecto aconteceu outrora e não faz mais parte do momento da percepção, ficando a dúvida se a memória é algo que se possui ou algo que se perde. (...) revela o banal, mas altera o conhecimento que se tem sobre ele porque no lençol não está um corpo deitado, está antes o carimbo desse corpo, que outrora fora presença e que agora se tornou ausência. É tão subtil o gesto que até pode passar despercebido. (...)”. RUEPP, Ana, “A força do ato criador”, Blogue do Centro Nacional de Cultura, 21 de junho de 2014. <https://www.e-cultura.blogs.sapo.pt/a-forca-do-ato-criador-268092> (consultado em 28 dezembro de 2014).

⁷⁶⁶ Esta obra esteve numa galeria do Porto e, mais tarde, em S. Miguel. Esteve também na retrospectiva realizada pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2011.

necessariamente de adquirir “corpo” através do ouvinte para existir, sufocando sem ele. Precisamente porque não é pictórica, espalha-se em som. Por isso o corpo apenas se pode refletir através da sua interioridade ausente.

Os capotes vão redopiando, mostrando o seu interior que, segundo a sua natureza, integra no vazio interior o observador que ali está para ouvir o cerne da obra – os pronomes. Assim, também ele passa a ser parte integrante dela.

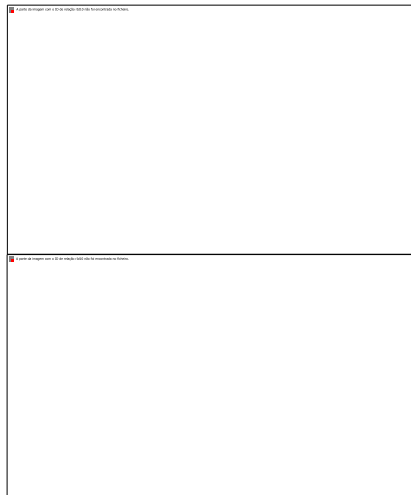


Fig. 218 Ana Vieira, *Inquietação*, 2014. Pormenor de objetos, papel. Vista da instalação, Galeria Graça Brandão⁷⁶⁷.

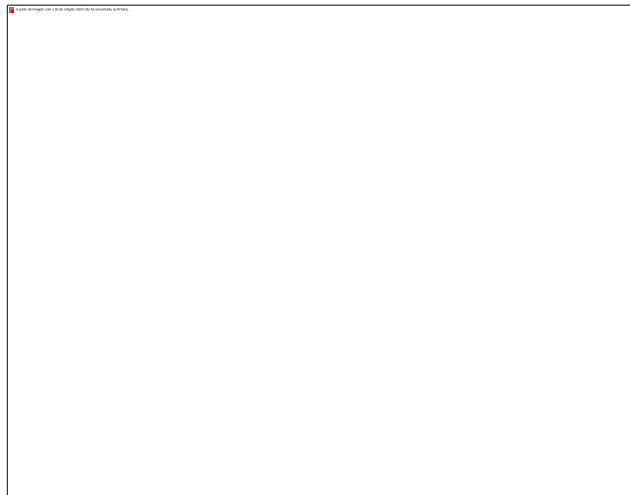


Fig. 219 Ana Vieira, *Pronomes*, 2001. Série de 11 fatos/capotes/corpos, em tamanho natural, pendurados no teto, a 10/15 cm do chão, capote de feltro preto, ferro e folha-de-flandres, sistema de som⁷⁶⁸.

Nesta instalação, os trajes negros densos gravitando pesadamente no espaço, como corporizações de espíritos doridos, a par do som cadenciado e fundo da palavra pronunciada, contaminam a instalação invocando o teatro.

É curiosa a coincidência formal e conceptual da obra que Christian Boltanski (1944) criou especialmente para a Capital Europeia da Cultura em 2012 e instalou em Guimarães. Denominada *Dança Macabra* (fig. 220), é composta de roupa exterior, gabardinas, casacos, aconchegos de cobertura, vazios, roupa dependurada a flutuar no ar através de um sistema mecânico que a faz circular, girando pelo espaço. Contrariamente aos *Pronomes* de Ana Vieira, Boltanski coloca algum cromatismo e, por vezes, uma iluminação por golpes de luz vermelha. O silêncio verbal é perturbado por um leve ruído mecânico que embala e envolve o espectador causando uma perturbação semelhante ao da fala dos pronomes.

⁷⁶⁷ Imagem recolhida em: <https://www.anavieira.com/obra/1971-1980/> (consultado em 23 maio de 2015).

⁷⁶⁸ *Idem*. (consultado em 24 maio de 2015). A exposição *Muros de Abrigo*, que teve lugar na Fundação Calouste Gulbenkian em 2011, propõe uma releitura da obra de Ana Vieira num olhar retrospectivo, desde o final dos anos 60 até ao presente, mostrando o seu lugar singular na arte contemporânea.

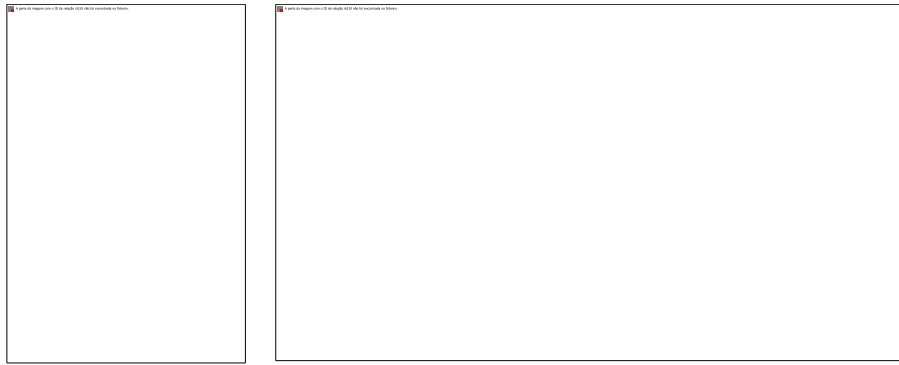


Fig. 220 Christian Boltanski, *Danse Macabre*, 2012. Instalação, casacos, gabardinas e sobretudos, Guimarães, fábrica Asa – Covas⁷⁶⁹.

A relação forte entre as obras de Ana Vieira e a encenação teatral foi o impulso e a razão para que, em 1980/81, realizasse figurinos para a representação de *Gilgamesh*, na adaptação de Pedro Tamen (1934), com encenação de Adolfo Gutkin (1936), na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa. Em 1985/86 realizou os cenários e figurinos para a apresentação em Lisboa de *Tuthankhamon e a Sua Rainha*, de Adolfo Gutkin, pelo *Grupo de Teatro Maizum*.⁷⁷⁰

5.3. A ilha como ecossistema em Ana Vieira

Na exposição retrospectiva de 2011 no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, com curadoria de Paulo Pires do Vale, viram-se juntas peças de tempos diferenciados. O seu título – *Muros de Abrigo* – transporta-nos às ilhas vulcânicas do arquipélago dos Açores e à obstinada construção de muros com as pedras retiradas ao desbravar a terra tornando-a agricultável. Mais fascinante é que desta aglomeração surge inesperadamente outra benesse – a de muro que abriga dos ventos corrosivos pela salinidade oceânica por eles trazida.

É a própria Ana Vieira a afirmar o que absorveu desses pequenos espaços de cultura entre muros, “*a ambiguidade de ser simultaneamente aberto e fechado, e ainda o facto de haver passagens, de implicar tempo, cadências e percursos. A última porta dava para o mar*”⁷⁷¹.

E para o horizonte. Remete para a importância destes muro na estruturação da sua

⁷⁶⁹ Imagens recolhidas em: <http://www.makingarthappen.com/2012/06/25/christian-boltanski-em-guimaraes-2012/> (consultado em 30 abril de 2014).

⁷⁷⁰ <https://www.spectrum.fba.ul.pt/exposicao/artista/ana-vieira> (consultado em 2 dezembro de 2014).

⁷⁷¹ Em: *Moradas - Ana Vieira*, Catarina Câmara Pereira, Fernanda Fragateiro, Fernando Brízio, catálogo, Lisboa, Assírio & Alvim e Fundação Carmona e Costa, 2008, p. 93. Esta citação está também incluída no catálogo da exposição retrospectiva de 2011: *Muros de Abrigo*, exposição retrospectiva de Ana Vieira, catálogo, Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 14 de janeiro a 27 de março de 2011. Também em:

personalidade artística:

“Em São Miguel, quando chegava a casa vinda da escola, a primeira coisa que me apetecia fazer era ir passear para uma zona de plantação de vinha, de que gostava muito. Ia buscar um molho de chaves e dirigia-me à parte da propriedade mais próxima do mar. Nessa zona existiam grandes muros de pedra, muros de abrigo, que protegiam a vinha da maresia. Esses muros dividiam o terreno em compartimentos, cuja passagem se fazia através de portas com fechaduras, todas elas diferentes. Todos os dias fazia esse percurso. Para mim foi uma vivência marcante e com certeza uma das mais interiorizadas. Absorvi esse espaço, a ambiguidade de ser simultaneamente aberto e fechado, e ainda o facto de haver passagens, de implicar tempo, cadências e percursos. A última porta dava para o mar.”⁷⁷²

Pelo título da exposição, *Muros de Abrigo*, se depreende que é o próprio ecossistema insular que determina a qualidade intrínseca da arte de Ana Vieira. Esta porta que dava para o mar pode traduzir-se numa inevitabilidade insular. E o mar é a grande imensidão, ao mesmo tempo completamente repleto e vazio, penetrável até ao horizonte circular mas mutável, translúcido, instável⁷⁷³. Que trás e leva e que ondeja como tecido. Para quem vive uma ilha o mar é similar ao céu, misterioso, diáfano e aberto, sempre presente. A obra de Ana Vieira tem implícitas todas estas vertentes vivenciais, mas essencialmente remete para uma outra, também inerente à condição de insularidade, aquela que obriga a uma inevitável sustentabilidade como metodologia de referência para se conseguir superar o isolamento. E esta atitude reflete-se conceptualmente numa presença ausente, num jogo de representações que se sobrepõem ao vazio, uma cenografia do quotidiano encenado num espaço que parece omnipresente, em que o primeiro fator pictórico que trata faz pensar o “ar”, ou toda a matéria indistinta, como matéria-prima do mundo (e da arte).



⁷⁷⁴ Em muitas das instalações de Ana Vieira, o quotidiano doméstico associado à vivência da ilha transforma-se em imaterialidade sacralizada através da leve materialidade do têxtil. Janela ou espelho são situações convergentes em Ana Vieira. Ambas são transparências, velaturas. Vê-se olhar pela janela, olhamo-nos no e através do espelho do *Toucador* (fig. 213, p. 267). Como na contemplação do horizonte, tudo é visível e invisível. A ilha somos nós e pela arte a ilha deixa de ser “isolada”.

<https://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=71190&visual=2&queryParams=orderby/&position=2&queryPage=0&langId=1> (consultado em dezembro de 2014). Sónia Borges publica na ARTECAPITAL uma análise interessante. Ver em: <https://www.artecapital.net/exposicao-298-ana-vieira-muros-de-abrigo> (consultado em 2 dezembro de 2014).

⁷⁷² *Idem*. (consultado em 3 dezembro de 2014).

⁷⁷³ “... a linha do horizonte é uma imensa expectativa.” Ana Vieira em entrevista dirigida por Nuno Faria na Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa. *Um século em 24 horas*, centrou-se na apresentação de um conjunto de documentos, registos e depoimentos de 56 autores em entrevistas de cerca de vinte minutos, no âmbito da Exposição *Arquivo* e do *Projeto Sociedade*. FARIA, Nuno e DUARTE, Frederico (curadores e entrevistadores), *Um Século em 24 Horas*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa, 8’45”, 2013.

⁷⁷⁴ Fig. 221, retrato fotográfico de Ana Vieira. Imagem recolhida em: <http://www.tempsdimages.eu/pt/artists/540-ana-vieira> (consultado em 25 junho de 2015).

6. Sustentabilidade *in extremis*

6.1. O brilho da recoleção

A atitude de recoleção pode ser relacionada com diversas situações, entre as quais enunciamos três:

Nas sociedades agrícolas tradicionais a recoleção do fruto é feita com esmero, mas deixando uma pequena margem de fruto solto, na árvore ou no chão, para que outros, aqueles que têm menos ou mesmo nada, possam fazer a respiga ou “rabisco”, como é designado em português do sul, numa atitude ética da parte de quem primeiro faz a apanha. A respiga é um trabalho mais cansativo porque requiere uma maior concentração para identificar os já escassos e pequenos frutos, esquecidos ou não vistos na primeira apanha.

Nas minerações, subterrâneas ou a céu aberto, a recolha do elemento procurado pode fazer-se por meio do garimpo, o que também é uma forma de recoleção. O olhar tem de estar treinado, quase obsessivamente, para diferenciar as pequeníssimas pedras ou metal precioso entre as areias ou o cascalho. Tem de haver o conhecimento daquilo que se procura - as características de reflexão, as tonalidades da cor e a densidade e transparência da cristalização - para se poder diferenciar de situações visualmente próximas, considerando que a percentagem de êxito é diretamente proporcional ao encontro residual do elemento matriz (no caso da mineração de cristais será a respetiva rocha matriz).

Exploradores dos mundos, os biólogos procuram e recolhem criaturas, catalogam indivíduos, arquivam espécies, determinam *habitats*. As pequeníssimas diferenças entre uma determinada espécie de inseto circunscrevem a sua adaptação a determinadas condições, sendo necessário desenvolver metodologias de pesquisa para uma ordenação. Novamente é colocada em ação a acuidade da perceção visual, o raciocínio, o conhecimento e o estudo de novas matérias adjacentes que vão surgindo, num processo cognitivo complexo – informado, rigoroso, criativo, analógico e abrangente.

Em qualquer destas situações, o recoletor é muito objetivo naquilo que elegeu e, neste trabalho minucioso, a concentração é quase absoluta. A recoleção contém em si o rigor do colecionismo, voluntariedade do recolher, a eleição do objeto, a reunião de objetos da mesma natureza e a sua seleção, a criação de conjuntos para um determinado fim – alimento, riqueza,

conhecimento, estudo, contemplação.

Recolher detritos para angariar a matéria-prima da obra pode parece-nos banal, e até se podem citar alguns dos autores por quem já passámos nesta investigação, como Alexandra Bircken (fig. 285), Federico Uribe (fig. 120), ou Anne Percoco (fig. 140). Mas a atitude de recolha de forma meticulosa e ordenada, como aquela que o colecionador desenvolve (fig. 222), é raro encontrar-se como padrão de procedimento na criação plástica.⁷⁷⁵

É frequente observar-se que as situações determinam as atitudes. Um artista plástico inserido numa região com poucos recursos poderá utilizar o recoletado na envoltória, por não ter outras matérias mais “nobres”. Também é verdadeiro que um autor, que esteja inserido na abundância de uma sociedade de consumo, poderá utilizar materiais descartados como matéria de obra, acentuando vários sentidos ideológicos convergentes, como no alerta para os contrastes entre as comunidades ricas e as pobres. Mas muito escassos são os autores que têm este padrão comportamental como gênese do sentido da obra durante toda a vida produtiva.



Fig. 222 *Atelier* de El Anatsui, 2012. Chegada de material recoletado e a união com arame das peças pelos assistentes⁷⁷⁶.

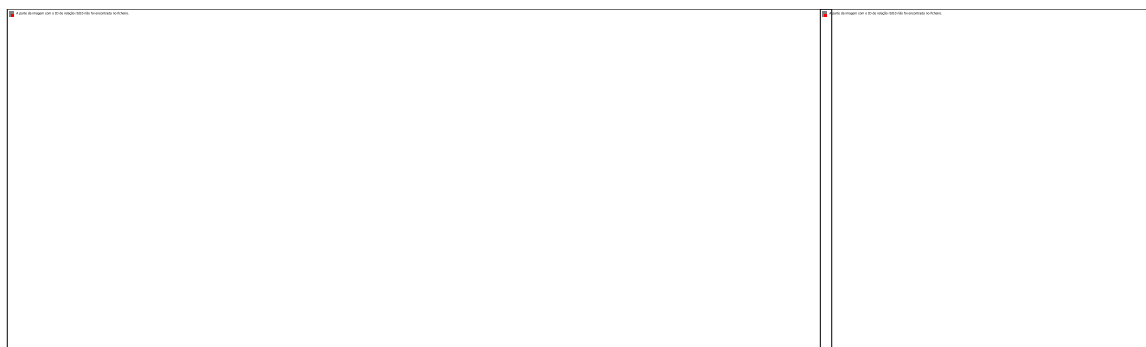


Fig. 223 El Anatsui, *Transit*, 2002. Quinze elementos, 10.2 x 61 cm cada (total de 152.4 x 61 cm)⁷⁷⁷. Motley Crowd, 1998/modificada em 2010. Madeira com integração de folha metálica colorida⁷⁷⁸.

El Anatsui (1944) é um exemplo raríssimo de recolção constante da matéria de obra.

⁷⁷⁵ Embora seja observável ao nível dos artesãos tradicionais, quando este tem de recolher a matéria-prima para o seu trabalho, escolhendo com rigor os elementos que melhor se adequam ao trabalho que irá realizar.

⁷⁷⁶ Fotografias de El Anatsui © Art21, Inc. 2012, recolhidas em: <https://www.art21.org/images/el-anatsui/production-still-from-change-2012-15?slideshow=1> (consultado em 22 maio de 2015).

⁷⁷⁷ Imagem recolhida em: <https://www.uima.uiowa.edu/visit-us/> (consultado em 21 maio de 2015).

⁷⁷⁸ Imagem recolhida em: <https://www.henryfskerritt.com/tag/african-art/> (consultado em 23 maio de 2015).

Na produção escultórica, com volumetria franca ou em relevos de superfície, começou por trabalhar a madeira, matéria-prima de eleição no início da sua carreira, agregando entre si diversos elementos, também eles recolhidos no meio circundante. Golpeia-os com motosserra, escurece-os com fogo de maçarico, juntando, por vezes, cor – porque, embora o seu treino tenha sido como escultor, o autor entende-se como um misto de escultor e pintor, “*I work more like a sculptor and a painter put together*”⁷⁷⁹. Esta afirmação é pertinente porque denota uma consciência da sua sensibilidade própria à cor e à conjugação da luz que dela emana, para além da textura e das dinâmicas volumétricas.

Neste processo desenvolveu um conjunto notável de obras, em que reorganiza plasticamente os grafismos das tecelagens tradicionais (fig. 223).

A sua recolção amplia-se para as chapas de impressão inutilizadas, placas de alumínio usadas, topos de latas de leite em pó, chapas de metal oxidado, desenvolvendo tridimensionalidades onde já está inscrita a sua tendência instalativa.

O autor entra no segundo milénio com um vertiginoso trabalho que se fundamenta em malhas compostas pela união de pequenos pedaços de metal, como os retirados dos gargalos das garrafas vazias de bebidas alcoólicas. Anatsui denomina as suas obras como “*gawu*”, derivado de “*Ewe*”, da sua língua materna, palavra com vários sentidos potenciais, incluindo o de “metal” ou de “um manto de metal”, ou ainda “pano antiquado”⁷⁸⁰. Acrescentaríamos “antigo manto soberano”, concebido em qualquer passado histórico à semelhança dos mantos de Artur Bispo do Rosário, para quando morresse se poder apresentar condignamente perante a divindade⁷⁸¹. As diferentes qualidades dos brilhos que o autor consegue associar, as cores metálicas, a ductilidade pesada de cada componente, criam um conjunto de texturas muito plásticas e exuberantes perçetivamente, erguendo a peça final, da humildade da matéria-prima ao luxo opulento e faustoso de uma sociedade imaginária, reintegrando todas as memórias épicas dos povos subsaarianos.

O fulgor do luxo passa pela quimérica manifestação visual e textural de teceduras complexas de metais nobres e pedras preciosas coloridas e brilhantes, todo um universo imaginário – e verídico – das riquezas das terras de África, numa operatividade oposta à de Olga do Amaral (fig. 66, p. 124).⁷⁸²

De elementos rejeitados, vindos de longe ou constituídos como imitações de outras

⁷⁷⁹ Entrevista com Chika Okeke-Agulu, Instituto Clark Art Sterling e Francine, 2011, recolhida em: <https://www.jackshainman.com/artists/el-anatsui/> (consultado em 7 maio de 2015).

⁷⁸⁰ <https://www.africa.si.edu/exhibits/gawu/about.html> (consultado em 7 maio de 2015).

⁷⁸¹ Autor tratado no capítulo I, ponto 4. *Expressão e Comunicação no Têxtil - O Têxtil Experiencial*, p. 85 e s.

⁷⁸² Olga do Amaral trabalha as suas peças têxteis com base no ouro, matéria arquetipo do seu território, a América Central (Colômbia). Assunto abordado no Capítulo II, ponto 3. Os grandes pioneiros da nova linguagem da Tapeçaria Contemporânea, p. 124.

culturas, anteriormente colonizadoras, Anatsui constrói fulgurantes peças que essas mesmas sociedades cobiçam, enaltecem, expõem, adquirem e guardam. Observamos, principalmente nas peças de grande escala, as *Gawu* (fig. 226, p. 282), a transmissão destas sensações e pensamentos equívocos e contraditórios. Peças constituídas por materiais simples, com modesta origem, transportam a memória dos padrões dos tecidos *Kent* (fig. 228, p. 283), imagens da infância do autor e da cultura do povo de que descende.

Com a escultura em madeira e em cerâmica coloca em causa o conceito de função das matérias e dos objetos, infringindo a ideia comum de que a tecelagem consiste em fios tecidos em tear. Nos seus *Gawus*, observa-se a destruição das ideias preconcebidas introduzindo todo o léxico conceptual da transformação e regeneração do têxtil.

6.2. As mantas de sargaços

Os sargaços culturais são mais do que sargaços porque, por norma, entende-se por “sargaços” tudo o que do mar a tempestade traz, sem cobrar nada, traz simplesmente. Aqui não é bem assim. Se não aplicássemos palavras de rigor poético, poderíamos aplicar outras com rigor idêntico, como neocolonialismo, globalização, valor ou sustentabilidade, e diversas dicotomias, como privação/esbanjamento, cultura vernácula/colonização, ou desconhecimento/sabedoria.

Em África, mais do que em qualquer outro continente, estas questões sobressaiem no dia a dia dos povos, havendo necessidade de uma enorme coragem, formação e sabedoria, para reorganizar e desenvolver as culturas referenciais a partir da mescla desconexa existente. Cabe aos mecanismos dos estados apoiarem as iniciativas para um universo mais alargado de cidadania, evitando a todo o custo impor normalizações, sempre perigosas por anquilosar áreas tão flexíveis e adaptáveis como a cultura dos povos, porque a aplicação da norma ao que é referencial traduz-se geralmente numa perda de memória ontológica.

Parece-nos importante salientar o ambiente que se gerou a partir da luta contra o colonialismo francês na África Ocidental nos anos trinta, embora frequentemente de forma difusa, confusa ou mesmo reativa. O movimento filosófico e artístico criado por intelectuais francófonos de pele negra, ligados ao anticolonialismo e à reposição dos valores identitários das diversas regiões e povos, difundido através de revistas em Paris e em África, principalmente em Dacar. Um destes elementos mais destacados foi Léopold Sédar Senghor

(1906-2001)⁷⁸³, que veio a ser presidente da República do Senegal, entre 1960 e 1980, e que, muito à luz das ideias veiculadas anteriormente, possibilitou à sociedade do seu país outros modos de pensar. A formação dos artistas plásticos e a sua consciencialização estética, social e cultural mais alargada trouxe-lhes uma responsabilização artística mais ambiciosa que veio colocar na cena mundial a produção artística não apenas do Senegal, mas de alguns dos países periféricos, como o Gana.

O Gana libertou-se do colonialismo inglês em 1957 e, embora a língua oficial seja o inglês, é membro da sociedade francófona, o que lhe permite aberturas de comunicação cultural mais diversificadas. Estes países fazem parte da Comunidade Económica dos Estados da África Ocidental (ECOWAS).⁷⁸⁴

É neste caldo que surge a personalidade criativa de um autor como El Anatsui, nascido em 1944 no Gana, escultor com atividade docente em paralelo. Exerceu-a como professor de Escultura na Universidade de Winneba, no Gana, até 1975, e de 1975 até 2011 na Universidade da Nigéria, na cidade de Nsukka, como professor e coordenador do Departamento de Escultura.

A dinâmica criativa do pós-guerra civil do Biafra (1967-1970) possibilita a constituição do *Grupo Nsukka*, fundado nos anos setenta, e do qual fazem parte vários artistas plásticos, alguns deles professores na universidade e outros já formados pelos primeiros. Neste movimento a maioria é criador intelectual polivalente, com fortes ligações à produção literária⁷⁸⁵.

Para além de Anatsui, fazem parte do grupo os seguintes artistas: Uche Okeke (1933); Chike Aniakor (1939); Obiora Udechukwu (1946), um dos mais antigos iniciadores do grupo; um dos elementos mais dinâmicos que tem vindo a expandir o grupo, sucessor de Okeke; Tayo Adenaike (1954); Ada Udechukwu (1960), uma das raras mulheres integrantes do grupo⁷⁸⁶; e Olu Oguibe (1964). A escassez de mulheres neste grupo, como também na produção artística atual da Nigéria, aparece como um fenómeno contraditório devido à fonte ancestral inspiradora, e que se pretende preservar e homenagear através deste movimento, ser

⁷⁸³ Léopold Sédar Senghor (1906-2001) nascido em França, poeta, escritor, político francês e primeiro presidente da República do Senegal (1960-1980). Instruído academicamente em França, foi o primeiro negro na Academia Francesa. Antes da independência do seu país, foi ministro do governo francês.

⁷⁸⁴ O ECOWAS, tratado estabelecido em 1975, tem como fim o livre comércio, a cooperação e o desenvolvimento dos seus membros, os quais são: Benim; Burkina Faso; Cabo Verde; Costa do Marfim; Gâmbia; Gana; Guiné; Guiné-Bissau; Libéria; Mali; Níger; Nigéria; Senegal; Serra Leoa; e Togo.

⁷⁸⁵ Entre diversas fontes consultadas, indicam-se as seguintes: VOGEL, Susan Mullin, *El Anatsui: Art and Life*, Munique, Prestel Publishing, 2013. <https://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/n/nsukka-group> <https://www.octobergallery.co.uk/artists/anatsui/> <https://www.jackshainman.com/artists/el-anatsui/> <https://www.mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-AfricaRemix/ENS-AfricaRemix.htm> (consultados em maio e junho de 2015).

⁷⁸⁶ Informações recolhidas em: <https://www.africa.si.edu/exhibits/uli.htm> (consultadas em 25 maio de 2015).

o trabalho das mulheres pintoras do povo Igbo⁷⁸⁷, mulheres especificamente treinadas para esta função e que a exercem exclusivamente. As mulheres pintoras igbos tanto pintam o corpo como as paredes de argila das casas (fig. 225, à esquerda), atualmente mais restringidas aos muros de edifícios de culto, devido ao facto da maioria das casas já não ser construída em adobe. Observa-se uma transferência natural destes grafismos para os padrões das tecelagens e dos tecidos (fig. 225). Os motivos *Uli*⁷⁸⁸, como se referenciam no idioma de origem as obras produzidas, formam um sistema de comunicação, através de um léxico de grafismos, sendo um forte elemento identitário que, como a escultora e investigadora Robin Sanders a ela se refere, ou esta arte tradicional se torna vanguarda, inspirando-a, ou desaparece.⁷⁸⁹

O *Grupo Nsukka* está associado à Universidade da Nigéria-Nsukka, com o objetivo de desenvolver investigação plástica que integre, recupere e readapte a prática do Uli, de modo a permanecer uma arte viva através da produção artística contemporânea.

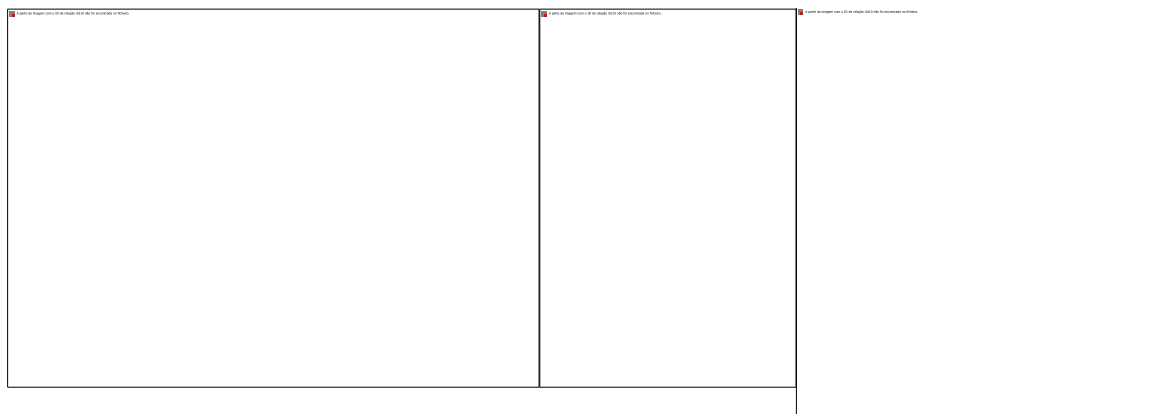


Fig. 224 El Anatsui, *Timespace*, 2014. Alumínio e arame de cobre, 325 x 495 cm. Pormenor. *Strained Roots*, 2014. Alumínio e arame de cobre, dimensões variáveis⁷⁹⁰.

Em Anatsui percebemos como é que a ação artística pode ser um garante e um vínculo da cultura, e as obras uma espécie de portadoras da arqueologia social africana para a contemporaneidade, não obstante a clareza com que mostram uma sociedade carente de

⁷⁸⁷ Os Igbo foram um dos povos africanos que mais foi martirizado pela escravatura. Foi inaugurado em Liverpool, em 2007, o Museu Internacional da Escravatura em Liverpool desenvolve campanhas de informação sobre as atuais formas de escravatura, referindo que grande parte destas estão relacionadas com a indústria têxtil, nomeadamente os sistemas complexos da moda e das suas gananciosas veleidades. Em 2016 inicia uma campanha “Together we can STOP THE TRAFFIK”, com um conjunto de conferências em que a primeira se intitula “Make Fashion Traffik Free with STOP THE TRAFFIK”. Para mais informações consultar: <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/events/>.

⁷⁸⁸ “Uli” refere-se ao nome dado pelos Igbo ao corante índigo obtido a partir das bagas de plantas existentes no seu território (sudeste da Nigéria). Depois de moídas, o corante é prensado, obtendo-se tintas com as quais as mulheres pintam tecidos e os muros de adobe das casas. Estas tintas podem ser usadas sobre a pele humana, pelo que também se desenvolveu um grafismo corporal peculiar. Sendo uma atividade feminina, a importância é tal que o nome da tinta também referencia estas ações e as pintoras. Com a influência colonial estes costumes caíram progressivamente em desuso, mas que movimentos como o do *Grupo Nsukka* pretendem reintegrar. ADAMS, Sarah, *Hand to Hand: Uli Body and Wall Painting and Artistic Identity in Southeastern Nigeria*, tese de doutoramento, Universidade de Yale, 2002.

⁷⁸⁹ SANDERS, Robin Renee, *The Legendary Uli Women of Nigeria: Their Life Stories in Signs, Symbols and Motifs*, Bloomington, Xlibris, 2013. Kindle Edition (e-book), (<https://www.amazon.com/The-Legendary-Uli-Women-Nigeria-ebook/dp/B00GZG3KLO>). Com forte formação académica, Sanders foi embaixadora dos E.U.A. na Nigéria entre 2003 e 2007.

⁷⁹⁰ Imagem recolhida em: <https://www.africa.si.edu/exhibits/gawu/artworks.html> (consultado em 3 maio de 2015).

meios, mas rica de engendramento, até porque transmitem, paralelamente, a força, a altivez e a autenticidade da capacidade de sobrevivência da cultura africana vernácula, tendo encontrado o protagonismo da sua revelação e assunção internacional, a par do êxito pessoal do autor.

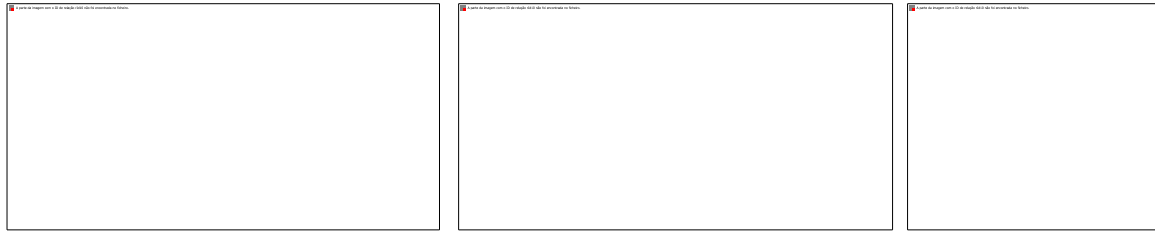


Fig. 225 Parede de adobe pintada com motivos *Uli*, povo Igbo, Nigéria⁷⁹¹. Pano tecido *Kente*, Gana. Tear *Kente*, Ghana.

São muitas as peças que fazem parte dos acervos de coleções públicas e privadas por todo o mundo, que incluem a dos Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque; Museu de Arte Moderna e Museu de Brooklyn, também em Nova Iorque; Centro de Arte Des Moines, em Iowa; Los Angeles County Museum of Art, Califórnia; Fundação Bill e Melinda Gates, Washington; Museu de Arte de Akron, Ohio; Museu de Arte de St. Louis, Missouri; Museu Kunstpalast, Dusseldorf; Museu de Setagaya, Tóquio; British Museum, em Londres; ou do Centro George Pompidou, em Paris.



Fig. 226 El Anatsui, *Earth's Skin*, 2007. Alumínio e arame de cobre, 449,6 x 1000,8 cm⁷⁹². *Duvor (communal cloth)*, 2007. Alumínio e fio de cobre, 400 x 500 cm.

Embora Anatsui tenha criado um corpo de obra extraordinário e diversificado, apoiado numa produção consecutiva de mais de trinta anos, a obra de El Anatsui só é realmente reconhecida internacionalmente a partir da sua participação na *Africa Remix*, em 2004, e quando o seu trabalho é incluído na exposição itinerante em diversas cidades, como Dusseldorf, Londres, Paris, Tóquio, e Estocolmo.

⁷⁹¹ Imagem recolhida em: https://www.onepageafrica.com/2013/03/uli-symbol-of-forward-to-past-by_16.html (consultado em 1 maio de 2015).

⁷⁹² © artista e Jack Shainman Gallery, Nova Iorque, fotografia de Brooklyn Museum. Imagem recolhida em: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/el_anatsui/ (consultado em maio de 2015). Esta peça monumental integrou a exposição *Gravity and Grace: Monumental Works by El Anatsui*, organizada pelo Akron Art Museum, em 2013.

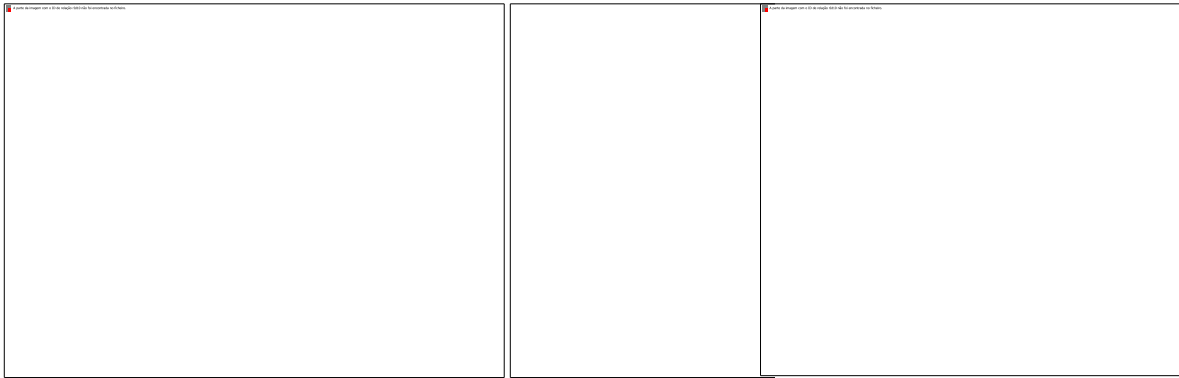


Fig. 227 El Anatsui, *Bleeding Takari II*, 2007. Alumínio e arame de cobre, 500 x 550 cm. Pormenor. *Womb of Time*, 2014. Alumínio e arame de cobre⁷⁹³.

A obra de El Anatsui é organicamente instalativa, seja de superfície ou tridimensional. Pela maleabilidade e versatilidade espacial do material, cada peça adapta-se ao espaço onde é colocada, de uma forma ainda mais plástica do que um têxtil tradicional.

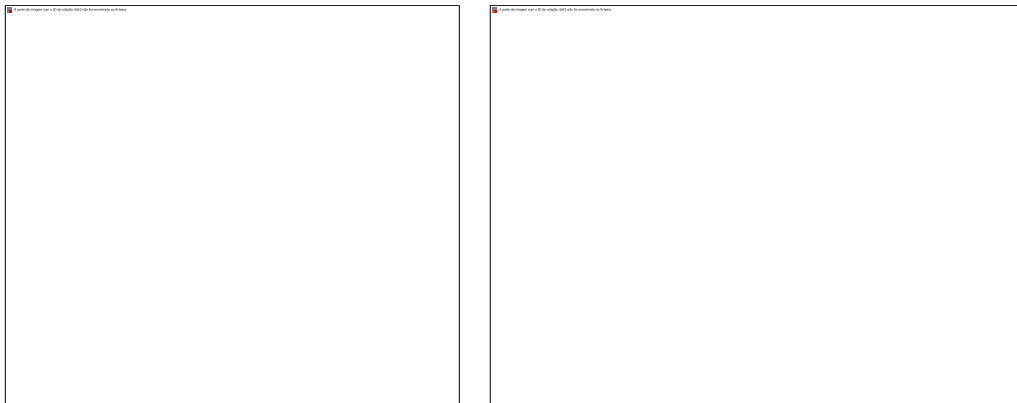


Fig. 228 *Gawu*, 2003. Chapas de metal, dimensões variáveis⁷⁹⁴. El Anatsui, *Drainpipe*, 2010. Tampas de latas de leite em pó, estanho e arame de cobre, instalação no Museu de Brooklyn, dimensões variáveis⁷⁹⁵.

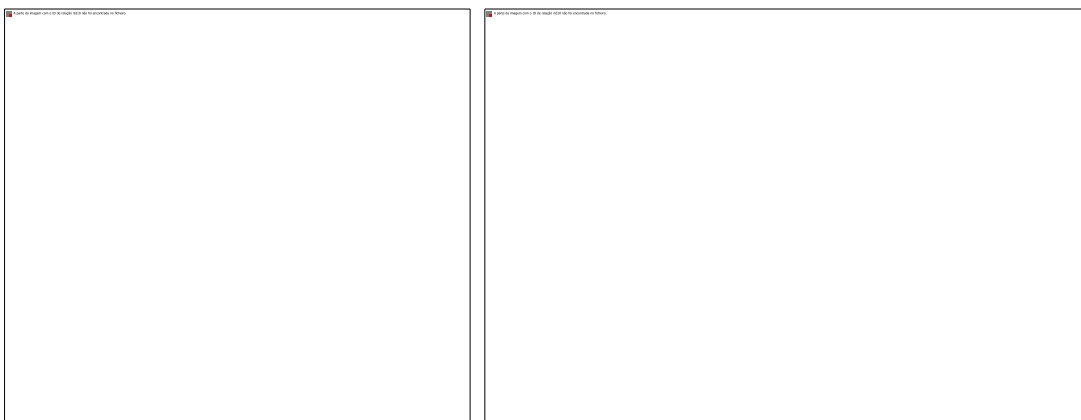


Fig. 229 El Anatsui, *Broken Bridge II*, 2012-2013. Painéis de chapa metálica reciclada e material refletor, instalação na fachada do High Line Art, Nova Iorque⁷⁹⁶. *Broken Bridge*, 2012. Instalação na fachada do museu Galliera, Paris.

⁷⁹³ © Mnuchin Gallery, imagem recolhida em: https://www.huffingtonpost.com/2014/11/21/el-anatsui-metas_n_6181798.html (consultado em maio de 2015).

⁷⁹⁴ *Idem*, (consultado em 14 maio de 2015).

⁷⁹⁵ Imagem recolhida em: <https://www.africa.si.edu/exhibits/gawu/artworks.html> (consultado 26 em maio de 2015).

⁷⁹⁶ Fotografia de Austin Kennedy, recolhida em: <https://www.jackshainman.com> (consultado em 26 maio de 2015).

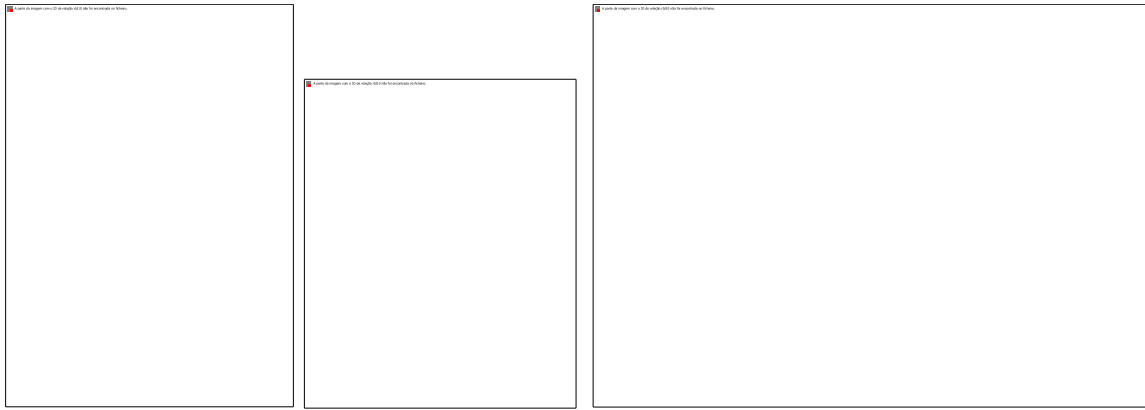


Fig. 230 El Anatsui, *Bienal de Veneza*, 2007. *Gli (Wall)* (pormenor), 2010. Alumínio e arame de cobre, instalação no Museu de Brooklyn, dimensões variáveis. *TSIATSIA - Searching for Connection*, 2013. Alumínio, cápsulas de garrafa, chapas de impressão, chapas de cobertura e arame de cobre, 1560 x 2500 cm, Royal Academy of Arts em Londres⁷⁹⁷.

Esta organicidade é reafirmada quando se trata de instalações no exterior, em que é permitido que a peça insuffle, abane, vibre, bata audivelmente, reflita tudo o que se movimenta em seu redor, parecendo visceral, que respira e lateja, interagindo com a urbanidade (figs. 229 e 230). Ainda em mais este aspeto, Anatsui transforma o poder da arte da África negra em comunicação atual.

6.3. Um genuíno exercício de sustentabilidade

Anatsui nasce em Anyanko, numa família onde a tradição *kente* era uma realidade vivida diariamente, pois pai e irmãos exercem a tecelagem. Ainda hoje uma das atividades tradicionais mais visíveis do Gana é o *kente* (fig. 225, ao centro e à direita), um tecido feito em tear por tecelões ganeses, situando-se os principais centros de atividade em volta da cidade de Kumasi, onde se formou.



⁷⁹⁸ Um escultor, filho de tecelão que, apesar de aparentemente não seguir a profissão do pai, plasma a sua obra em superfícies espacialmente dúcteis, tecelagens de outra ordem operativa, seja através da madeira, da cerâmica, ou da *assemblage* de resíduos inesperados.

A inquietação antropológica, sobre a erosão da cultura tradicional, e a sua transmissão, integrando a dimensão mitológica (e mística), sempre foi endógena em Anatsui, no sentido do respeito, estudo e divulgação dessas maneiras autóctones de olhar, perceber e atuar no mundo,

⁷⁹⁷ Imagens recolhidas em: <https://www.octobergallery.co.uk/artists/anatsui/> (consultado em 27 maio de 2015).

⁷⁹⁸ Fig. 231, retrato fotográfico de El Anatsui. Imagem recolhida em www.cleveland.com (consultado em 24 setembro de 2015).

permitindo que sejam elas um dos motivos inspiradores para o seu trabalho. Mas este respeito não se traduz na repetição de um mesmo postulado, pelo contrário, Anatsui recria esses dados de acordo com uma contemporaneidade estética e semântica capaz de impor esses dados culturais num mundo global, complexo e muito concorrencial, sem receio de se afastar dos seus desígnios ou perder os seus referentes primordiais. A consciência da necessidade do aproveitamento de todo o desperdício, não apenas pela economia económica, mas pela autenticidade da obra, transformando o simples e inútil em obra que pode ser monumental, num processo de construção flexível e tão introspetiva quanto o ofício de tecelão. A obra final é mutável, os elementos podem ser retirados, substituídos ou até podem mudar de localização, de acordo com o espaço onde se insere, transformando-se de acordo com o contexto. “*I don’t want to be a dictator. I want to be somebody who suggests things.*”⁷⁹⁹ Este “querer sugerir”, refere-se à obra em si, portanto Anatsui não lhe impõe forma fixa, serão as peças a pedirem a configuração necessária momento a momento, conforme as interações.



Fig. 232 El Anatsui, *Gravity and Grace*, 2010. Pormenor, alumínio e fio de cobre⁸⁰⁰. *Gravity and Grace*, 2010. Aluminum e fio de cobre, 145.9 x 1120.1 cm⁸⁰¹.

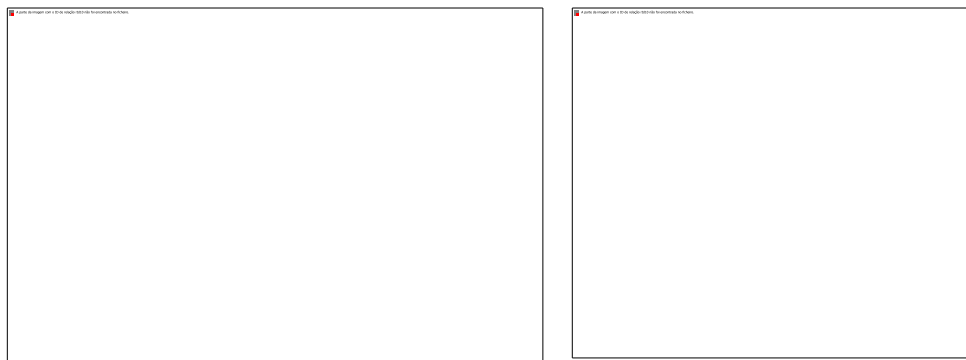


Fig. 233 El Anatsui, *Strained Roots*, 2014. Alumínio e fio de cobre⁸⁰². *New world map*, 2010. Alumínio e arame de cobre, 300 x 500 cm⁸⁰³.

Observamos, num contexto alargado de sustentabilidade, a sua preocupação em

⁷⁹⁹ El Anatsui, in: *El Anatsui: Gawu*, catálogo exposição itinerante, Fowler Museum, 2003.

⁸⁰⁰ Imagem recolhida em: https://www.huffingtonpost.com/bobby-elliott/el-anatsui-at-the-brookl_b_2761349.html (consultado em 26 maio de 2015).

⁸⁰¹ *Idem*, (consultado em 28 maio de 2015).

⁸⁰² Imagem recolhida em: <https://www.octobergallery.co.uk/artists/anatsui/> (consultado em 28 maio de 2015).

⁸⁰³ Imagem recolhida em: <https://www.artsin21.wordpress.com> (consultado em 28 maio de 2015).

demonstrar o passado colonial em África e o seu pesado reflexo nas sociedades africanas atuais. O metal que cobre os gargalos das garrafas fazem referência à colonização porque o álcool foi uma das principais mercadorias de troca usadas pelos comerciantes europeus para poderem adquirir os produtos africanos.

Assim, as suas obras, além de refletirem os factos do passado, são também metáforas sobre o que hoje se passa ao nível de um neocolonialismo, por vezes tão indireto que é de difícil racionalização, e não apenas no continente africano, mas envolvendo a maioria dos povos do planeta, assim como as suas respetivas culturas. A exploração dos recursos naturais, ainda em troca de um pouco de nada, violando o território, deixando-o esventrado, despovoado da sua vegetação e fauna naturais, escravizando consciências, saberes e maneiras de estar, em troca de algum conforto ilusório, muito semelhante ao que o álcool dá.

A sua atividade docente permite-lhe deixar a marca desta deontologia criativa a um vasto leque de novos autores, muitos dos quais trabalham hoje consigo.

Nada melhor do que a trama têxtil para veicular valores semânticos universais, sem recorrer à redundância do literal, do figurativo ou do subjetivo. A arte é curativa do mundo, não é apenas o garante da sanidade de quem a pratica, porque também não há separação entre a vida e a arte⁸⁰⁴.

*“Art grows out of each particular situation, and I believe that artists are better off working with whatever their environment throws up.”*⁸⁰⁵

7. A roupa – vestígio de ecossistemas sociais

7.1. Um olhar abstrato, um jogo doméstico e a sustentabilidade

A finlandesa Kaarina Kaikkonen (1952)⁸⁰⁶ converte vestuário usado no elemento plástico básico das suas obras. Primeiramente camisas de homem, fatos, e, posteriormente, todo o tipo de roupa. A autora finlandesa desenvolve este trabalho desde os anos oitenta, embora o seu treino académico fosse a pintura, realizado entre 1978 e 1983, na Finnish

⁸⁰⁴ Como se refere quando citamos Louise Bourgeois no ponto 1.1. e 1.3. deste capítulo.

⁸⁰⁵ El Anatsui, 2003. <http://africa.si.edu/exhibits/gawu/about.html> (consultado em 30 maio de 2015).

⁸⁰⁶ <https://www.kaarinaikaikkonen.com/> (consultado em 1 agosto de 2014).

Academy of Fine Arts School.

Da sua produção plástica podem distinguir-se três zonas de atuação que se diferenciam tanto na conceptualização como na técnica e na forma. A de maior visibilidade é aquela que se prende com as instalações *in situ*, realizadas em espaços arquitetónicos interiores, públicos e urbanos, ou em espaços abertos integrados na paisagem. Conceptualmente parte do meio para a obra e tem a participação multivariada dos diversos agentes que entornam o lugar da obra. São as obras de maior visibilidade, o que se deve à escala, à vocação eminentemente pública, à participação direta das populações da área instalada na recolha da “matéria-prima” e na montagem da obra, e à posterior reciclagem das roupas utilizadas como matéria-prima.

A segunda zona de atuação reside na produção de objetos e, de certa forma, distancia-se conceptualmente da primeira por trabalhar sobre o objeto em si, considerando todas as suas possibilidades plásticas (fig. 237). Porém, intui-se que possa servir como laboratório experimental, onde a autora ensaia novas soluções plásticas através dos mesmos meios que posteriormente irá aplicar noutras circunstâncias criativas, nomeadamente nas intervenções em espaço público. Estes objetos têm uma forte vocação simbólica, apontando alguns para uma ilusão figurativa explícita demasiado óbvia, o que os aproxima perigosamente da evidência formal do *origami*. Noutros, a comunicação não é tão manifesta, guardando maior densidade semântica, o que proporciona ao observador campo para a contemplação estética de inesperadas projeções.

A autora desenvolve paralelamente um trabalho de relevo de superfícies que pode circunscrever-se numa zona de aproximação à pintura. Sempre com os mesmos meios – roupa usada, agora disposta sobre planos horizontais, como se fossem telas, simulando vivências dos corpos que as deveriam enformar. Nestas obras o relevo é mais textural do que tridimensional, embora tenha alguma profundidade que em algumas obras é significativa. O mais importante para a autora é passar a mensagem percetiva de corpos dispostos em profundidade. É nestas peças que as características pictóricas do têxtil são mais assumidas, embora a matéria-prima continue a ser idêntica – camisas e casacos dispõem-se fixados com agentes aglomerantes, usando ainda a gradação das cores do vestuário para sugerir profundidade ou encenar dramatismo. Este jogo cromático é uma característica da maior parte das suas obras, embora nas obras de exterior, os fatores climatéricos também tenham uma ação importante na modificação de tonalidades.

O trabalho de Kaarina Kaikkonen insere-se em movimentos que o relacionam com a produção do seu tempo, numa lógica da historiografia da arte, pois, ora uns, ora outros dos seus pressupostos vêm-se repetindo desde os inícios do século XX. Mas no seu caso específico, a utilização de objetos comuns na realização de obra surpreende no sentido em que o conceito intrínseco à obra é claramente o da sustentabilidade. Realizar a obra *in situ*, com materiais em desuso recolhidos entre os habitantes dessa zona, montar a instalação com o apoio dessa população e, no final da desmontagem, recolher todo o material para que seja reciclado ou reutilizado, é sem dúvida uma concretização da obra de grande sensibilidade cívica e pedagógica, com uma pegada ecológica levíssima, não deixando qualquer marca poluente nem excedentes.

A marca deixada é, pelo contrário, muito positiva socialmente, dada a participação efetiva da população que passa por uma experiência extraordinária na sua própria comunidade. Considera-se que este tipo de situações fortalece o sentido cívico, a convivência produtiva e a inclusão, a participação ativa no ato estético e a aquisição do saber-fazer. Mas fundamentalmente promove, no caso específico da obra de Kaarina Kaikkonen, a capacidade de abstração percetiva do objeto comum.⁸⁰⁷

A ponderação sobre a capacidade expressiva de objetos comuns e a consideração de que tudo pode ter outros sentidos, que não os que à partida tem, será de grande proveito para todos quantos participam nas ações da autora. A atitude em si acaba por ter uma forte componente pedagógica, qualidade que frequentemente se encontra arredada das manifestações artísticas.

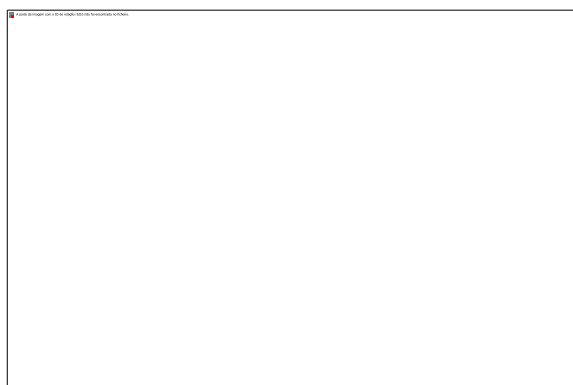


Fig. 234 Kaarina Kaikkonen, *We are in the same boat*, 2009. Konstmuseum Eskilstuna, Suécia.

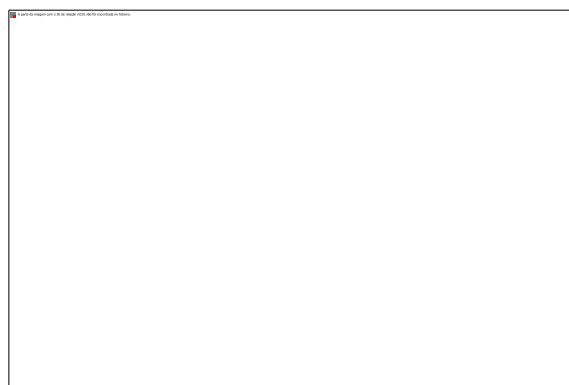


Fig. 235 Kaarina Kaikkonen, *Towards Flowing Water*, 2006. Jyväskylä Art Museum⁸⁰⁸.

A tarefa doméstica da lavagem da roupa, do seu branqueamento e da sua secagem ao

⁸⁰⁷ “At the moment I’m sitting on the floor in the middle of 500 shirts from Brighton which have been collected with the help of my local partners. I have lots of voluntary assistants: local artists and art lovers eager to help and learn in the process. After the exhibition is over, all the shirts will be recycled on.” Esta afirmação foi proferida por Kaarina Kaikkonen numa entrevista ao The Finnish Institute of London. <https://www.finnish-institute.org.uk/en/articles/611-made-by-kaarina-kaikkonen> (consultado em 3 dezembro de 2014).

⁸⁰⁸ Fotografia de Pekka Helin, recolhida em: <https://www.v3.arkitera.com/k156-babamin-ceketleri-sanat-ve-mimarlik-arasindaki-cizgi-uzerinde-kaarina-kaikkonen.html> (consultado em 3 dezembro de 2014).

sol, uma atitude que tem resquícios de profilaxia, é trazida como paradigma já em desuso para as atuais cidades, embora na Europa mediterrânea ainda seja corrente, transportando implícita uma atmosfera feminina, fraternal e popular, o que transfere para os ambientes e os espectadores uma atmosfera de comunicação festiva das antigas vivências de bairro e das confraternizações em festas, em terreiros completamente cobertos de pequenas bandeiras de papel, tirando partido do movimento, das sombras (figs. 243, 249, à esquerda), dos reflexos e das simetrias (figs. 234, 244, 249, ao centro, pp. 293, 294 e 297).

Esta retoma experiencial, associada a uma percepção mais criativa e dinâmica do objeto comum e a uma problematização estética atual, e, frequentemente, circunstancial, pode conduzir a uma valorização cultural das populações locais e à permeabilidade de outros povos a culturas diferentes. E a própria autora usa estes pressupostos como um dos seus principais objetivos, como se verifica quando afirma: *“I want to give ‘normal everyday items’ new lives and give them ‘unusual’ meaning. I want to use a new method to portray ‘normal everyday life’ and people can see themselves in a new way.”*⁸⁰⁹ Um dos princípios básicos da psicopedagogia é que só a partir da plena assimilação e integração do que somos/fazemos/sabemos estaremos aptos para nos pudermos ultrapassar e recriar.

7.2. A estrutura modelar e a dinâmica das formas

O trabalho de Kaarina Kaikkonen rege-se por módulos que se metamorfoseiam em padrões orgânicos diferenciados, como se fosse um crescimento natural guiado por um ADN próprio. Estes módulos são como formas vazias, partes de exoesqueletos que, depois de montados na ordem correta, nos mostram a forma completa daquilo que foi (ou será), porque em si transportam a sua própria possibilidade. São estruturas modelares que se assemelham a células estaminais que, depois da informação adequada, se transformam em objetos para os quais foram requisitadas, em que cada uma dessas células é uma peça de roupa.

Esta organização racional do caos, da aparente desordem sem sentido, é a matéria que forma identidades e que nos proporciona o seu reconhecimento. Da autora pode dizer-se que é a detentora do tal ADN que transforma os elementos comuns em formas complexas, em organismos.

⁸⁰⁹ Excerto de uma entrevista de Kaarina Kaikkonen ao *Modern weekly*, recolhido em: <https://www.co2-art-sustainability.blogspot.pt/2012/07/kaarina-kaikkonen-longing-clothes-line.html> (consultado em dezembro de 2014). Administrado pela brasileira Sueli Ferreira Lima, (escrito em inglês e registado num domínio português), é um dos mais assertivos, dinâmicos e atualizados *sites* sobre a importância da arte para a sustentabilidade. Sueli Lima frequentou a McGill University e vive em São Paulo.

A estranha maneira de compor obra dá-nos uma outra dimensão da arte. Transfere-a para território transitório, instalativo. Mesmo quando se trata de peças/objetos cuja forma está fixada através de resinas e colas a sua organização compósita dá-lhe um aspeto de precariedade instalativa contextualizada (fig. 236). Encontrar a possibilidade de um léxico formal insuspeitamente expressivo e excessivo em objetos tão comuns como camisas, casacos, gravatas, sapatos, torna-se um jogo que está na base da construção das peças em volumetria desenvolvidas por Kaarina Kaikkonen.

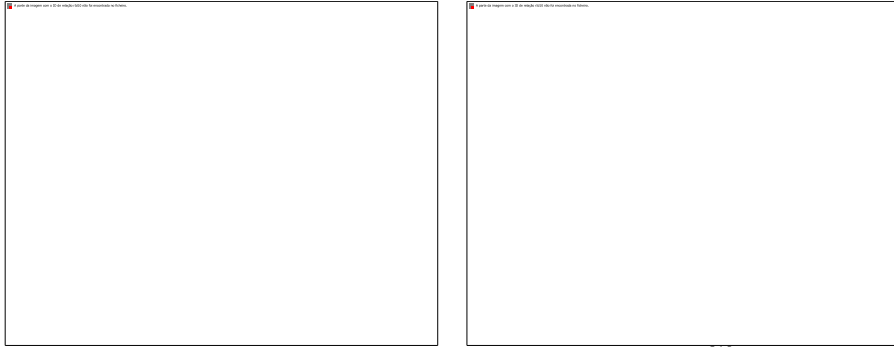


Fig. 236 Karina Kaikkonen, *Did I Reach The Harbour*, 1998. Camisas de homem⁸¹⁰. *I Try to Fly*, 2012. Camisas de homem, 104 x 241 x 47 cm⁸¹¹.



Fig. 237 Kaarina Kaikkonen, *I Would Have Wanted to Blossom Out*, 2011. Camisas e casaco de homem, 125 x 120 cm⁸¹². *But The Greatest of These is Love*, 2011. Camisas de homem, mesa, 85 x 80 cm⁸¹³. *I Feel a Bird in Me*, 2012. Camisas, 124 x 303 x 54 cm⁸¹⁴.

As dobragens e torções das peças, as sobreposições, os avanços de elementos pelo interior de outros, o surgimento de uns de dentro doutros, os cortes ou rompimentos, possibilitam a criação de peças tridimensionais com um forte valor poético e simbólico, raramente anedótico, que se compreende como uma necessidade de experimentação, um exercício ensaístico que se vê refletir em obras de maior envergadura, nomeadamente em instalações como a de Arezzo, Itália, para o Prémio Icastia, em 2013 (fig. 249, à direita, p.

⁸¹⁰ Imagem recolhida em: <https://www.collectiftextile.com/kaarina-kaikkonen/> (consultado em 28 dezembro de 2014).

⁸¹¹ Imagem recolhida em: <https://www.kaarinakaikkonen.com/> (consultado em 29 dezembro de 2014).

⁸¹² Imagem recolhida em: https://www.galerieforblom.com/artists/kaarina_kaikkonen/representative_works/olisin_halunnut_puhjeta_kukkaan/ (consultado em 28 dezembro de 2014).

⁸¹³ Imagem recolhida em: <https://www.kaarinakaikkonen.com/> (consultado em 28 dezembro de 2014).

⁸¹⁴ Imagem recolhida em: <https://www.kaarinakaikkonen.com/> (consultado em 15 março de 2014).

297).

A peça *But the Greatest of These Is Love* (fig. 237) orienta o observador para uma abordagem específica, como se fosse mesa de encontro romântico a dois, num abraço de panejamentos que desabrocha em supostas rosas, numa abordagem construtiva completamente diferente da peça *Mesa-Paisagem* de Ana Vieira apresentada na (fig. 216, p. 270). Em Kaarina Kaikkonen são raras as obras sem título, sendo estes determinantes para orientar a aproximação à peça, sublinhando a intenção narrativa.

Outras obras respondem melhor à expectativa e surpresa do espectador, estimulando respostas mais amplas, menos explícitas, com menos elaborações técnicas, e, por isso, menos óbvias ao nível da aproximação narrativa, e que, de alguma forma, fazem tangência aos *objets trouvés* surrealistas. Se os títulos das peças das figuras 238 e 239 nos orientam para uma determinada abordagem, de certo modo redutora, as morfologias adquiridas pelas respetivas peças de roupa que as enformam, revelam muito mais.

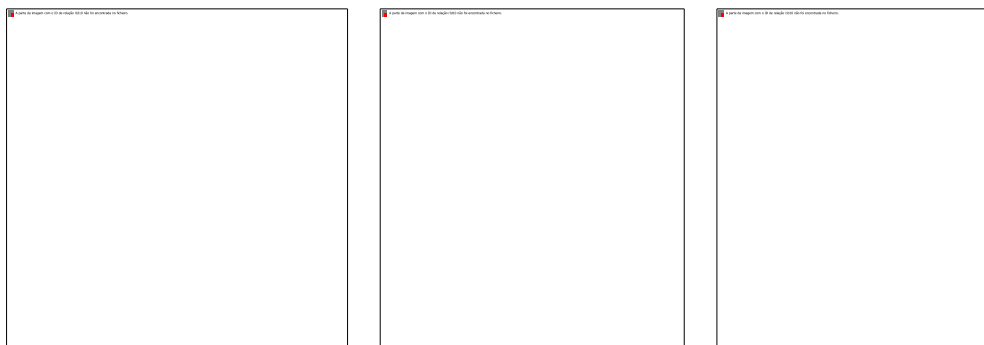


Fig. 238 Kaarina Kaikkonen, *And Was I Able To Fly*, 1997. Gravatas de homem. *Should I jump?*, 2012. Têxtil, metal, 50 x 45 x 52 cm. *The Queen of the night*, 2010. Sapato vintage desmontado.

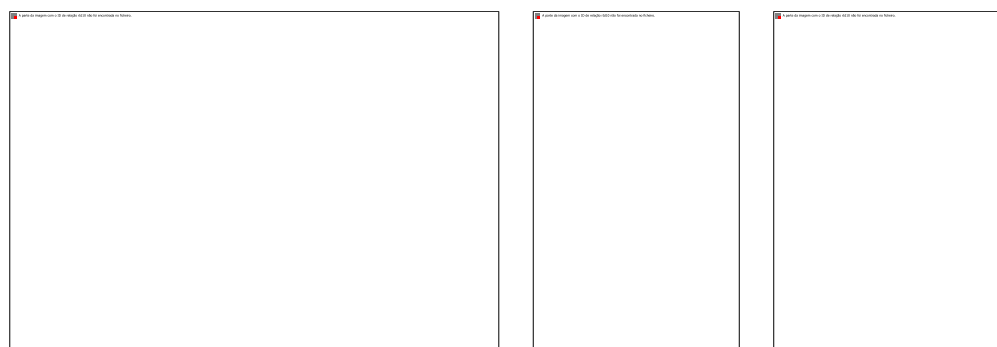


Fig. 239 Kaarina Kaikkonen, *Evening Butterfly*, 2014. Casaco de homem, gancho de metal, 84 x 120 cm⁸¹⁵. *Just waiting*, 2012. Casaco de homem, 65 x 69 x 74 cm⁸¹⁶. *Existence*, 2011. Casaco e camisas de homem, 80 x 40 cm⁸¹⁷.

⁸¹⁵ Imagem recolhida em:

https://www.galerieforsblom.com/artists/kaarina_kaikkonen/representative_works/illan_sinisiipi_evening_butterfly/ (consultado em 18 dezembro de 2014).

⁸¹⁶ Imagem recolhida em: <https://www.kaarinakaikkonen.com/> (consultado em 17 dezembro de 2014).

⁸¹⁷ *Idem*, (consultado em 17 dezembro de 2014).

A revelação da capacidade semântica das torções dos tecidos coloridos e texturados das peças de roupa usadas transvasa aquilo que é para se transmutar noutras coisas, noutras substâncias, noutras narrativas, apenas por uma modificação do comportamento espacial das formas. Pode partir desta revelação, tão próxima, algum carácter pedagógico da obra, comunicando a ideia do “ver” para além do “olhar”, iniciando a novas percepções, mais ou menos ousadas, do mundo que nos envolve.

7.3. Os despojos enquanto construção cívica

A dimensão dramática que as instalações de Kaarina Kaikkonen refletem obriga o observador a repensar o vazio das roupagens, encontrando-as num outro domínio, exterior às formas inertes que constroem, acabando como despojos de outras realidades (figs. 240, 243 ou 249, à esquerda). Vestígios de corpos náufragos de inimagináveis vicissitudes, mas que rapidamente se erguem como baluartes contra injustiças já testemunhadas: massacres sinistramente silenciados, naufrágios de barquetas pejadas de refugiados, campos de refúgio e concentração de inocentes, genocídios vários, quase sempre dramas coletivos. Perguntamo-nos de quem são aqueles vestígios e o que aconteceu aos corpos que os deveriam enformar.

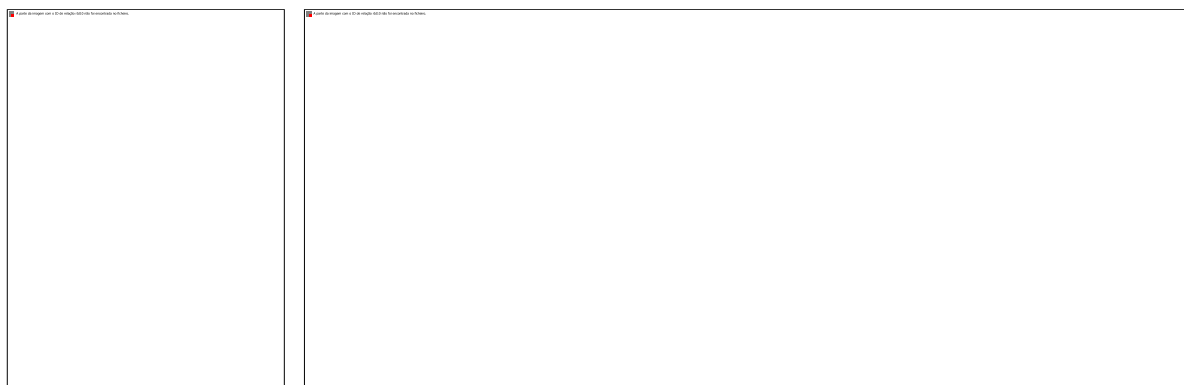


Fig. 240 Kaarina Kaikkonen, *Way*, 2000. Intervenção ambiental, fatos de treino, Catedral de Helsínquia⁸¹⁸. *Huelgas* (Greves), 2013. Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, Santiago, Chile⁸¹⁹.

Mas a autora, da mesma forma como nos faz participar na memória destes episódios, também ergue aos ventos os mesmos elementos/roupagem como bandeiras comemorativas da festa da vida. Vida e Memória (figs. 242 ou 249, à direita).

Kaarina Kaikkonen transporta o nosso presente para um universo testemunhal através

⁸¹⁸ Imagem recolhida em: <https://www.kaarinakaikkonen.com/> (consultado em 17 dezembro de 2014).

⁸¹⁹ Imagem recolhida em: <https://www.museodelamemoria.cl/expos/kaarina-kaikkonen-proyect/> (consultado em 6 outubro de 2014).

de elementos muito próximos e tangentes à nossa pele. Promove subtilmente uma passagem da superfície dos corpos para a memória vetorial da História, numa narrativa do limite daquilo que é possível a superfície ser, atitude que transfere esta possibilidade para o espectador, tornando-o civicamente mais consciente e participativo.

Como já se referiu, as roupas das instalações em *site-specific* são totalmente angariadas por doação de quem reside ou frequenta a zona. Sendo a roupa que se vestiu um testemunho do corpo, esta situação projeta uma ponte de afetos e compromissos entre a obra e estes espectadores privilegiados, transformando-os em intervenientes diretos, pois a obra terá sempre um pouco/muito de cada elemento desse público.⁸²⁰

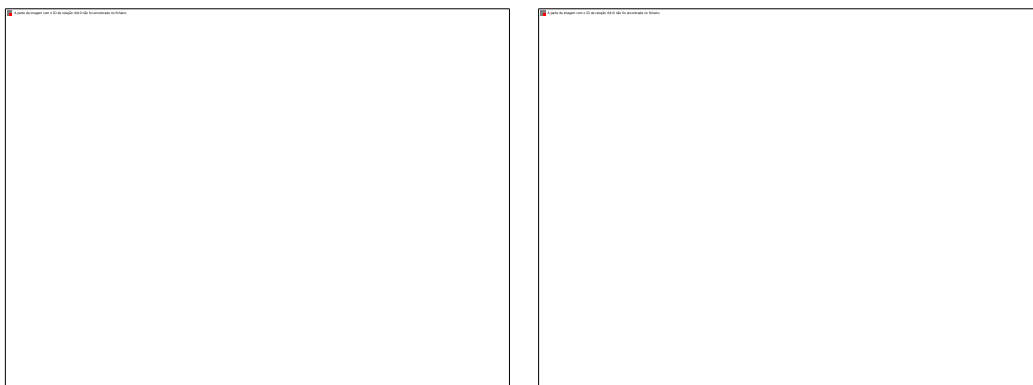


Fig. 241 Kaarina Kaikkonen, *Huelgas y Diálogos*, 2013. Instalação *Site-specific*, Museo de Bellas Artes de Santiago, Chile⁸²¹. *Huelgas y Diálogos*, 2013. Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, Santiago, Chile⁸²².

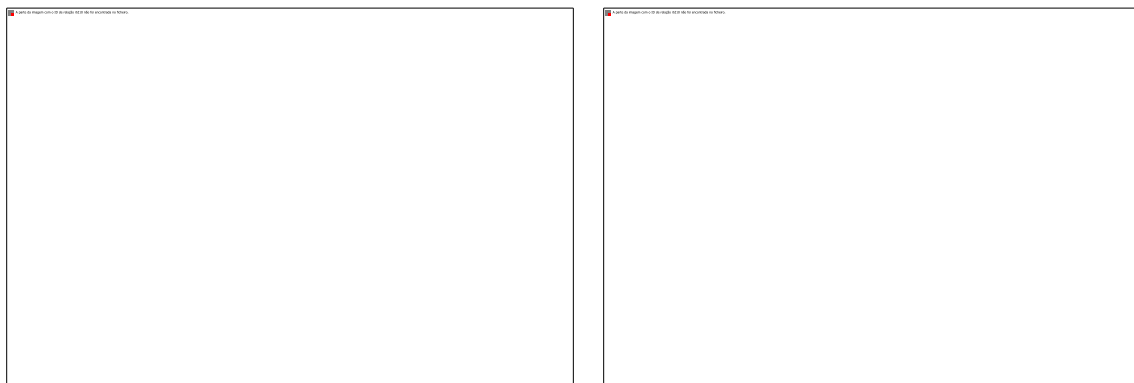


Fig. 242 Kaarina Kaikkonen, *Towards Tomorrow*, 2012. Instalação *Site-specific*, MAXXI – National Museum of XXI Century Arts, Roma⁸²³.

Fig. 243 Kaarina Kaikkonen, *Partida*, 2003. Intervenção ambiental, camisas de homem, 8.ª Bienal de Havana, Cuba⁸²⁴.

Com esta participação, e ao trabalhar sobre peças de roupa, ao estendê-las e ao dar-lhes um protagonismo coletivo, a autora também adquire uma cumplicidade mais profunda com o

⁸²⁰ Excerto de uma entrevista de Kaarina Kaikkonen ao The Finnish Institute of London: “...*Sites and places are very important to me as an artist. The history and feeling of a place coupled with who I am at that particular moment, my thoughts and my own past, create a work of art.*” <https://www.finnish-institute.org.uk/en/articles/611-made-by-kaarina-kaikkonen> (consultado em 27 dezembro de 2014).

⁸²¹ Imagem recolhida em: <https://www.kaarinakaikkonen.com/> (consultado em 18 dezembro de 2014).

⁸²² *Idem.* (consultado em 18 dezembro de 2014).

⁸²³ *Idem.* (consultado em 18 dezembro de 2014).

⁸²⁴ Imagem recolhida em: <https://www.environmentalart.net/kaarikonen/> (consultado em dezembro de 2014).

lugar, apropriando-se inevitavelmente da dimensão mais física da sua humanidade, quase de um modo matricial, como ela própria refere: “A obra reflete sobre o ato materno de lavar a roupa, o que pode ser entendido como um símbolo básico da cura, cuidado e amor incondicional”.⁸²⁵

Mas esta realidade tem uma vertente de afetos próprios residuais, relacionados com a história pessoal da autora – a imagem das jaquetas de seu pai ou a dos sapatos da sua mãe⁸²⁶. É também desta domesticidade que são feitas as obras de Kaarina Kaikkonen.

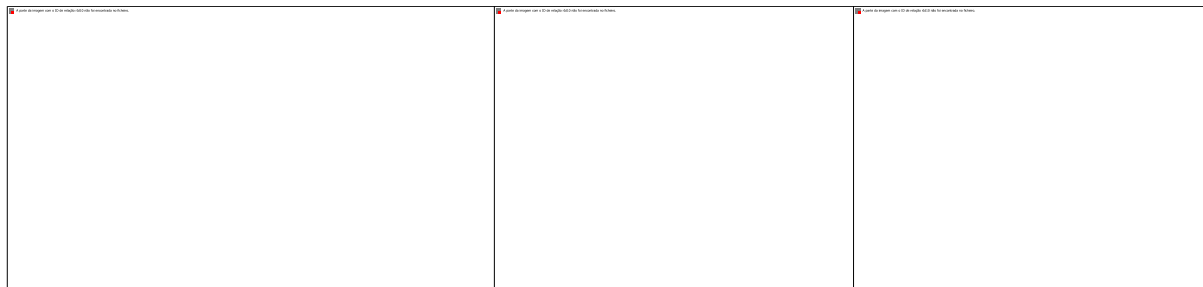


Fig. 244 Kaarina Kaikkonen, *Are We Still Afloat?*, 2013. *Site-specific Installation*, Nordic Cool Festival, 2013⁸²⁷. *Are We Still Afloat?*, 2012. Instalação *Site-specific*, Maramotti Collection Reggio Emilia, Itália⁸²⁸. *Touching the sky*, 2012. Instalação *Site-specific*, ARCO, CentroCentro, Sala Alcalá 31, Madrid⁸²⁹.

Desde os anos sessenta que se tem assistido à utilização de roupas usadas para instaurações estéticas no domínio das artes plásticas, nomeadamente na instalação. Michelangelo Pistoletto⁸³⁰ é um dos primeiros intervenientes da então denominada *Arte Povera*, sendo autor da paradigmática obra *Venus of the Rags* (Vénus dos trapos) (fig. 245), realizada em 1967, em que equaciona as novas enunciações da arte contemporânea, através da confrontação de uma réplica de um dos ícones da arte clássica, uma *Vénus*, e uma pilha de

⁸²⁵ <https://www.kaarinakaikkonen.com/videos/>

⁸²⁶ Como a própria autora afirma: “But also, I like the feeling of an old jacket, the feeling of someone having worn it, and somehow a jacket is also a feeling of my father, who died suddenly when I was a child, in front of my eyes.” <https://www.co2-art-sustainability.blogspot.pt/2012/07/kaarina-kaikkonen-longing-clothes-line.html> (consultado em 27 dezembro de 2014).

⁸²⁷ Kaarina Kaikkonen usa milhares de camisas doadas por pessoas da área da instalação para construir em grande escala uma suspensão das peças no *site-specific* que toma a forma de um barco ou de uma enorme nave. Esteve em exibição de 19 de fevereiro a 17 março de 2013, durante o *Nordic Kool Festival* no Kennedy Center. Imagem recolhida em: <https://www.kaarinakaikkonen.com/> (consultado 18 dezembro de 2014).

⁸²⁸ Imagem recolhida em: <https://www.kaarinakaikkonen.com/> (consultado em 18 dezembro de 2014).

⁸²⁹ *Idem.* (consultado em 18 dezembro de 2014).

⁸³⁰ Michelangelo Pistoletto (1933) é um autor muito empenhado social e politicamente, propondo novas formulações para uma sociedade mais sustentável. Participou em doze edições da *Bienal de Veneza* e quatro da *Documenta de Kassel*. É diretor artístico de 2011 - *Art Pour Une Évolution Ré-Urbaine* em Bordéus. Em 2012, organizou *Rebirth-day*, primeiro dia do renascimento universal, uma iniciativa que deu origem a mais de uma centena de eventos por todo o mundo. Nessa ocasião, o artista anunciou publicamente *Third Paraíso*, a fase mais recente da sua obra, que integra o símbolo matemático do infinito, desenvolvido criativamente desde 2003, o *Infinito Sign New*. Desde 2007, com a colaboração de Gianna Nannini, e curadoria de Zerynthia - RAM Radioartemobile, o *Third Paraíso* toma a forma de um trabalho em progresso. No mesmo âmbito, apresentou *Love Difference-Movimento Artístico per una Política InterMediterranea*, que vai no sentido de um novo paradigma da política mediterrânica englobando todos os países que circundam aquele mar, um projeto iniciado em 2002 em Cittadellarte, para o qual Pistoletto fez uma grande mesa com a forma da bacia Mediterrânica, em torno da qual se desenvolveram muitas das atividades subsequentes de *Love Difference*. Em 2010, Michelangelo Pistoletto publicou o livro *Third Paraíso*. Em 1998, estabeleceu a *Cittadellarte-Fondazione Pistoletto* numa fábrica abandonada em Biella, cujos objetivos expressos no *Projeto Arte* ainda estão a ser desenvolvidos e implementados. Lecionou cerca de dez anos na Akademie der Bildenden Kunst de Viena. Em 1994 iniciou *Projeto Arte* com o qual, através de um manifesto, reuniões públicas, eventos e exposições, envolvendo artistas de diferentes disciplinas e representantes de amplos setores da sociedade, colocou a arte no centro de uma mudança socialmente responsável. PISTOLETTO, Michelangelo, e ELKANN, Alain, *LaVoix de Pistoletto – L’Art, une Voie por Changer le Monde*, Paris, Actes Sud, 2014; PISTOLETTO, Michelangelo, *Omniteismo e Democrazia*, Biella, Cittadellarte Edizioni, 2012; https://www.pistoletto.it/it/bio_completa.htm (consultado 14 em agosto de 2015).

roupa utilitária. A imagem de mármore leitoso de uma vénus da Roma Clássica, deusa do amor, da beleza e da fertilidade, de cuja mão pende um panejamento, com um cair regular, contrasta com a anarquia formal, pictórica e cromática do amontoado de roupa.

A ironia pode ser entendida por diversos pontos de vista, porque a dicotomia entre a figura clássica e o amontoado de trapos (*rags*) é idêntico ao que existe entre uma ideia civilizacional estruturada e o pragmatismo desordenado do irracional, o que se pode transpor para diversas representações sociais, políticas e filosóficas. Este contraste de tempos, atitudes e conceitos estéticos, equaciona um postulado conceptual que, posteriormente, o autor vem desenvolvendo de diversos modos, desde manifestos até projetos e ações concretas ligadas à fundação que criou, *Cittadellarte - Fondazione Pistoletto*.

Desde esta peça emblemática de Pistoletto, que foi reinstalada muitas outras vezes desde 1967 até hoje, muitos autores utilizaram roupa usada como matéria-prima das suas obras e instalações.

Uma das últimas ações instalativas com este tipo de material foi protagonizada por Christian Boltanski (1944)⁸³¹ com a realização da instalação intitulada *No Man's Land*, primeiramente em Paris, em 2010, como parte da *Monumenta*, e, posteriormente, em Nova Iorque, em Milão e no Japão.

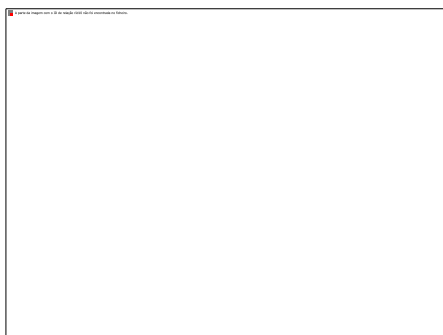


Fig. 245 Michelangelo Pistoletto, *Venus of the Rags*, 1967⁸³².

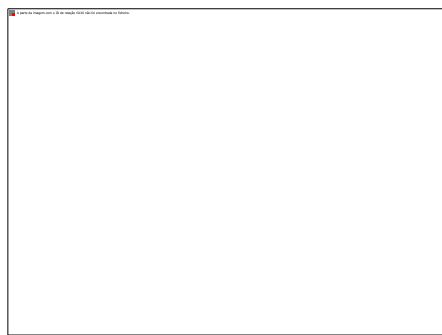


Fig. 246 Christian Boltanski, *No Man's Land*, 2010. Paris⁸³³.

Embora com as devidas adaptações aos espaços onde é instalada, *No Man's Land* é

⁸³¹ Christian Boltanski, artista plástico francês que, filho de pai judeu ucraniano e mãe corsa, percebeu desde cedo a repressão sobre o povo judaico. Sem um treino formal, aproximou-se da coisa artística na oficina de restauro do seu pai, onde trabalhou. Fotógrafo, pintor, escultor e artista instalativo muito marcado pela ocupação nazi da França, realiza a sua primeira exposição individual em 1968, *La Vie Impossible de Christian Boltanski*, em Paris. Aborda nos seus trabalhos os conceitos da perda, da memória, da infância e da morte, muitas vezes representando memoriais ou santuários para rituais e ações culturais coletivas. Muitas das suas instalações fazem referência às vítimas do holocausto nazi. Boltanski vive e trabalha em Paris (Malakoff) com a artista plástica Annette Messager (1943), com quem ocasionalmente colabora em projetos artísticos, autora que também tem a essencialidade do têxtil como base do seu trabalho criativo. https://www.mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Boltanski_en/ENS-Boltanski_en.htm
<https://www.tate.org.uk/art/artists/christian-boltanski-2305> <https://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/1665/Christian%20Boltanski> (consultados em 5 agosto de 2014).

⁸³² Imagem recolhida em: <https://www.tate.org.uk> (consultado em 12 outubro de 2014).

⁸³³ Imagem recolhida em: <https://www.cristinamaser.com> (consultado em 12 outubro de 2014).

composta por um guindaste que ergue peças de vestuário no ar, para as deixar cair para um enorme monte. O espaço em volta da pilha de roupa está preenchido por milhares de peças, dispostas no plano do chão, em zonas circunscritas por um reticulado ortogonal. Além dos ruídos mecânicos da grua e da atuação da garra, o trabalho é animado pelo som de milhares de batimentos cardíacos humanos que ressoam em todo o espaço cavernoso.^{834/835}

Existem muitos costumes tradicionais, normalmente rurais, de uso e aplicação de roupa usada para substituir os próprios sujeitos. Atualmente, ainda podemos encontrar restos dessas manifestações no nosso território com os espantalhos ou, mais a sul, os *Maios* no equinócio da primavera.⁸³⁶

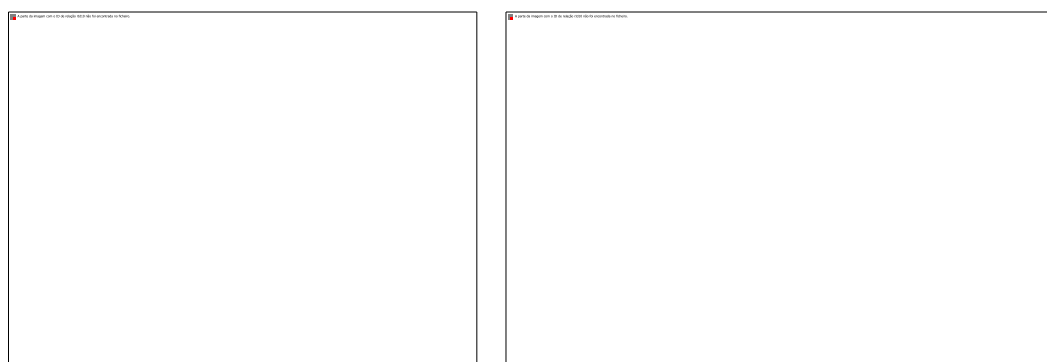


Fig. 247 Kaarina Kaikkonen, *Me and Others*, 2012. Camisas e casacos de homem, 183 X 232 cm. *And it Was Empty*, 1998. Colagem de camisas sobre tela⁸³⁷.

Desta forma, o trabalho de Kaarina Kaikkonen cruza-se com os processos operativos e conceptuais equacionados pela contemporaneidade, trazendo aproximações a outras áreas do conhecimento, como a antropologia ou a sociologia. No entanto, a reorganização no seu pensamento criativo tem como apoio outro tipo de padrão, mais ao nível da narração, da representação e da participação efetiva do observador no desenrolar da realização da obra.

Quando se concretiza a representação de uma multidão sentada de costas a partir do relevo de inúmeras camisas de homem (fig. 247, à direita), ou quando se enche as bancadas de um estádio apenas com roupas dispostas ordenadamente (fig. 240), podemos considerar que

⁸³⁴ Numa sala adjacente à instalação, os visitantes são convidados a contribuir com a gravação dos seus próprios batimentos cardíacos para o projeto que Christian Boltanski tem em curso denominado *Archives du Cœur*. Desde 2005, Boltanski tem vindo a recolher gravações de batimentos cardíacos por todo o mundo, para armazenar para a posteridade na remota ilha japonesa de Teshima. Além disso, o Armory organizou uma exposição de livros de artista criada por Boltanski, mostrando também o documentário *Les Vies Possibles* de Christian Boltanski durante a instalação.

https://www.armoryonpark.org/downloads/press/10_05_13_Boltanski_Press_Release.pdf (consultado em 14 março de 2014).

⁸³⁵ Tom Eccles, diretor executivo do Center for Curatorial Studies no Bard College e curador da exposição de *No Man's Land* em Nova Iorque, afirma que o próprio Boltanski compara a garra do guindaste com o acaso ou com a vida, como se esta fosse um jogo de azar. <https://www.artdaily.com/news/38054/Christian-Boltanski-Creates-Monumental-New-Installation-Filling-Park-Avenue-Armory#VKH6S0YA> (consultado em 14 março de 2014).

⁸³⁶ Nas situações que referimos, o uso da roupa serve fundamentalmente para afugentar animais (no caso dos espantalhos) e espíritos (no caso dos *Maios*). Por isso as roupas são usadas, de modo a fazer a marcação de presença através do odor, na primeira situação, e por mimetismo, na segunda.

⁸³⁷ Imagens recolhidas em: <https://www.z2ogalleria.it/kaarina-kaikkonen-2/246> (consultado em 16 dezembro de 2014).

estamos perante situações da mesma esfera semântica. A obra é um testemunho da vida real elevada a um nível estético.

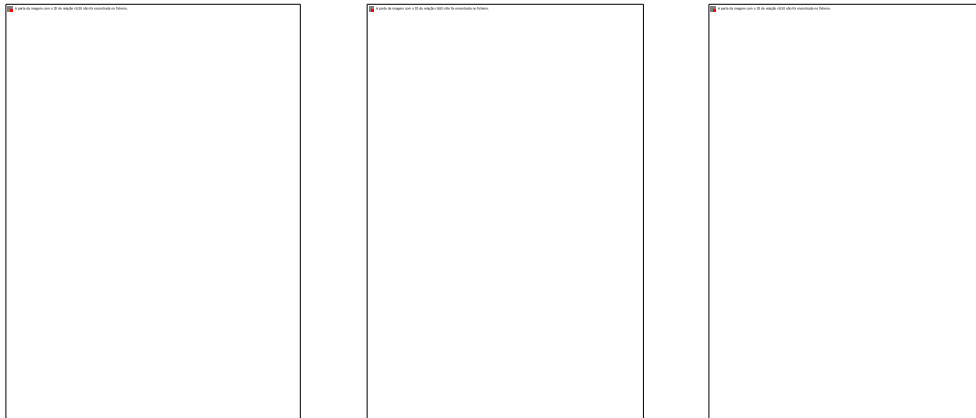


Fig. 248 Kaarina Kaikkonen, Torre do Relógio, North Street, *Brighton Festival*⁸³⁸. *The Spirit of Truth*, 2014. *The Gate*, 2011. Instalação *Il Caos, #3/The Conflicts*, 54.^a Bienal de Veneza, *The Time Passing*, 2013⁸³⁹. *T'shirts* na fachada da igreja de Mänttä-Vilppula, Finlândia⁸⁴⁰.

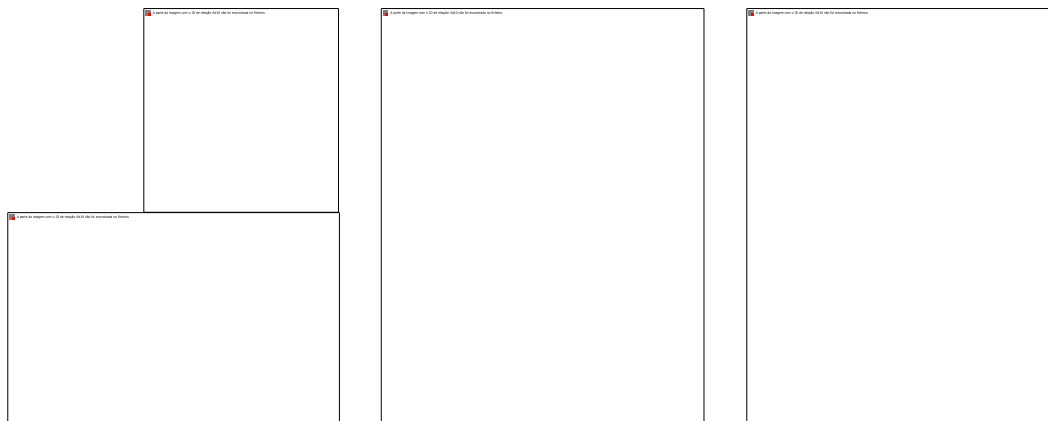


Fig. 249 Kaarina Kaikkonen, *Shadow*, 1999. Tampere, Finlândia⁸⁴¹. Instalação *Icastia Price*, 2013. Arezzo, Itália.

Numa praça aberta, num bairro residencial, sempre que se cruzam inúmeros cabos, em diversos níveis, com camisas penduradas, pode-se julgar uma situação quotidiana. Talvez o tivesse sido há poucas décadas atrás, quando as vivências urbanas eram mais diretas e naturais, mas com todos os inconvenientes que a urbanidade moderna normalizou. Sublimar os inconvenientes e fazer ressaltar na memória dos habitantes outras possibilidades de relacionamento, mais dialogantes, agora já num outro registo estético, consciente da essência da ação, é trabalhar a partir da obra de arte, neste caso instalativa e com a participação concreta da população residente *in situ*, num sentido transformador para uma sociedade mais sustentável.

⁸³⁸ Imagem recolhida em: <https://www.kaarinakaikkonen.com/> (consultado em 18 dezembro de 2014).

⁸³⁹ Fotografia de © David John Hulatt, recolhida em:

https://www.mnba.cl/Vistas_Publicas/publicNoticias/noticiasPublicDetalle.aspx?idNoticia=42913 (consultado em 15 março de 2014).

⁸⁴⁰ Imagem recolhida em: <https://www.kulttuurinavigaattori.blogspot.com> (consultado em 3 maio de 2015).

⁸⁴¹ As imagens foram recolhidas em: <https://www.kaarinakaikkonen.com/> (consultado em 16 dezembro de 2014).



842

Apesar de se poder distinguir claramente diferentes zonas na utilização dos meios, verifica-se que todas as peças que Kaarina Kaikkonen realiza são construídas partindo do uso de recursos mínimos, mas muito estruturadas e consequentes, numa perspetiva da sustentabilidade cultural, psicossocial e humana.

Por outro lado, como nos exemplos que frisámos de obras de Pistoletto e Boltanski, este tipo de trabalho reflete também uma sociedade rica e com desperdícios, de que a autora tem plena consciência no seu trabalho:

*“(...) I think that all my work with jackets has to do with the existence of a human being, or rather, my idea of it. Humankind is just a very tiny part of the natural world, with no special rights to think of themselves as more important than anything else – this is one of the reasons why I make landscapes out of clothings.”*⁸⁴³

Kaarina Kaikkonen, ao promover a recuperação e a reutilização de toda a roupa aplicada nas suas instalações, alerta precisamente, e de uma forma muito mais persuasiva, para uma melhor gestão do desperdício, acabando por estar a desenvolver ações cívicas que, de um modo institucional, ou passando apenas pelo livre arbítrio de cada um, talvez não funcionassem tão eficazmente.

8. Da leveza do ar à construção do mundo através do têxtil

8.1. A transparência geométrica da estratificação da memória

Do Ho Suh (1962) desenvolveu a sua vasta obra inspirado por ideias que tentam compreender e demonstrar a condição humana enquanto um coletivo habitante de espaços arquiteturados, físicos, mentais e afetivos. O que mais nos interessa na sua obra é uma implícita conceção deste enunciado enquanto têxtil, fio ou rede. A sua obra demonstra a profunda ligação entre o comportamento da Humanidade, como interdependência de um conjunto de entes, com a tecedura têxtil.

⁸⁴² Fig. 250, retrato fotográfico de Kaarina Kaikkonen, imagem recolhida em <https://www.kaarinakaikkonen.com/> (consultado em 15 abril 2014)

⁸⁴³ Excerto de uma entrevista de Kaarina Kaikkonen ao *Modern weekly*, recolhida em: <https://www.co2-art-sustainability.blogspot.pt/2012/07/kaarina-kaikkonens-longing-clothes-line.html> (consultado em dezembro de 2014).

Mesmo a concepção dos espaços arquitetônicos e a sua delimitação espacial, enquanto formas têxteis translúcidas, é realizada através de diversos planos de rede, numa trajetória tangente aos ambientes criados por Ana Vieira, embora em Do Ho Suh com maior objetividade afetiva, observável já através dos vários tipos de estudos.

Enquanto observadores, o modo como o autor se encontrou com o têxtil reorganiza-nos a emoção da mística “engendradora” criada em torno do objeto têxtil e transporta-nos para a essencialidade do mundo e a potenciação dos atos, das coisas, dos pensamentos e da memória – memória dos espaços e memória coletiva. Transporta-nos para uma criação dos mundos e da sua memória como ação têxtil.

Desde os anos noventa, o autor recria espacialmente partes de interiores de apartamentos, como o dos seus pais, em Seul, onde passou a infância (fig. 251), e posteriormente o seu próprio, em Nova Iorque (fig. 252 e 253), quando aí teve de enfrentar todo um mundo psicocultural desconhecido.

O espaço que procura e trabalha é intangível, metafórico e psicológico, não apenas físico, até porque a sua fisicalidade é etérea, subtil. É apenas a finíssima membrana das coisas, do mundo. E é precisamente isto que o torna distante de Ana Vieira, porque as diáfanas construções de Do Ho Suh já são interiores, projeções holoscópicas da sua visão interior. E, mesmo quando contêm coisas, elas são novas membranas envoltas e a envolver o ar. O mundo em Do Ho Suh é a geometria das suas fronteiras, cuja matéria é a memória. Memória têxtil. É a reposição da membrana intacta de um espaço noutra tempo que não é o seu, é a fixação visível da fugacidade da memória.

Do Ho Suh nasceu na Coreia, em Seul, no início da década de sessenta, filho de uma geração com uma guerra violentíssima na memória⁸⁴⁴, logo após o golpe militar que levou Chung Hee ao poder e a um aumento da industrialização em detrimento da democracia, das liberdades civis e das culturas ancestrais. O pai de Do Ho Suh é o pintor Suh Se-ok (1929), um dos protagonistas da arte contemporânea coreana, muito considerado e divulgado, enquanto a sua mãe lhe legou um forte enraizamento na cultura tradicional coreana. Na sua infância o lar era um refúgio, invulgarmente calmo e alheio à complexa realidade exterior, onde se sentia permanentemente o período político-social dissonante que o seu país atravessava, como é afirmado pelas palavras do próprio autor: “(...) *leaving home to go to school everyday was a kind of displacement – I had to leave an unreal environment and enter reality.*”⁸⁴⁵

⁸⁴⁴ Referimo-nos à guerra da Coreia (1950-1953).

⁸⁴⁵ <https://www.sculptureresearch.wordpress.com/do-ho-suh/> (consultado 28 em maio de 2015).

Seguindo os passos do pai, estudou até 1987 a pintura oriental na Seoul National University, em Seul. Depois do cumprimento do serviço militar obrigatório⁸⁴⁶ decidiu confrontar-se com a pintura ocidental. Inscreveu-se em Pintura na Rhode Island School of Design em Providence, nos E.U.A., onde completou a formação em artes em 1994, e, logo de seguida, especializou-se em escultura na Yale University School of Art, New Haven, em 1997. Estabeleceu-se em Nova Iorque, mas estando sempre em contacto com Seul, onde também desenvolve trabalho. Atualmente vive numa itinerância entre Nova Iorque, Londres e Seul.



Fig. 251 Do Ho Suh, *Reflection*, 2004. Rede de nylon com estrutura de tubo de aço inoxidável, dimensões variáveis. Pormenor⁸⁴⁷.

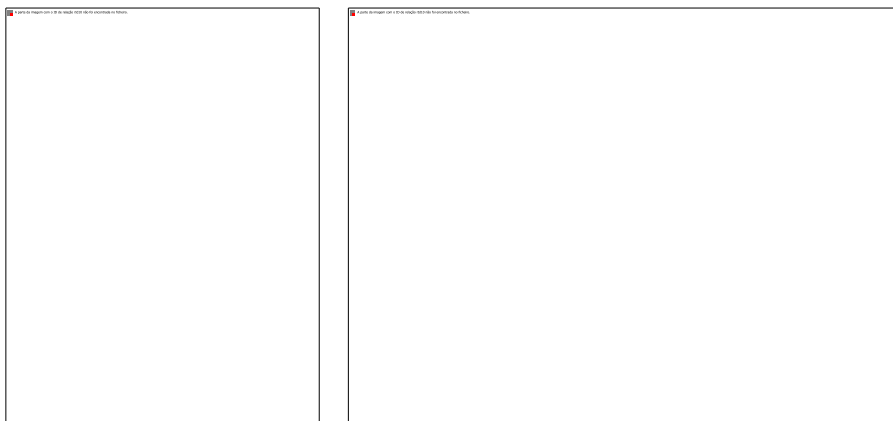


Fig. 252 Do Ho Suh, *Staircase V*, 2008. Instalação, *Polyester* e estrutura de tubos de aço, dimensões variadas. Pormenor. Réplica da escada do apartamento do autor em Nova Iorque, The Hayward Gallery, Londres⁸⁴⁸.

Esta nomadização constante fez com que se interrogasse sobre o legado dos lugares, a lembrança que fica deles, formal, perceptiva e emocional. Considerando o vazio do conhecido,

⁸⁴⁶ Sobre o qual vão surgir obras nos anos 90 como *High School Uni-Form*, 1997, ou *Uni-form/s: self portait/s: my 39 years'*, de 2006, fig. 264, à esquerda e à direita, respetivamente, p. 307.

⁸⁴⁷ Exposição na Maison Hermès, Imagens recolhidas em <https://www.architecuture.wordpress.com/2010/08/23/> (consultado em 21 agosto de 2014).

⁸⁴⁸ Londres, Tate Modern, 2011.

repleto das memórias, procura sentidos para “lar”⁸⁴⁹, a casa como lugar geométrico do ser cultural, afetivo e histórico. Germina paralelamente o conceito oposto de “coletivo” e da força e capacidade tremendas que este adquire quando organizado e convergente.

De acordo com estas ideias, muito ligadas à sua experiência cognitiva e psicoafetiva como indivíduo repartido entre culturas tão distintas, desenvolve um trabalho com tecnologias leves, muito subordinadas ao têxtil como matéria-prima de representação da memória, da vontade e da ambição, mas, fundamentalmente, da descoberta e do conhecimento, uma narrativa biográfica e emocional em que desafia a noção convencional de escala e de *site-specific*. Vai dando forma à memória, ao sonho e ao desejo através de têxteis diáfanos.

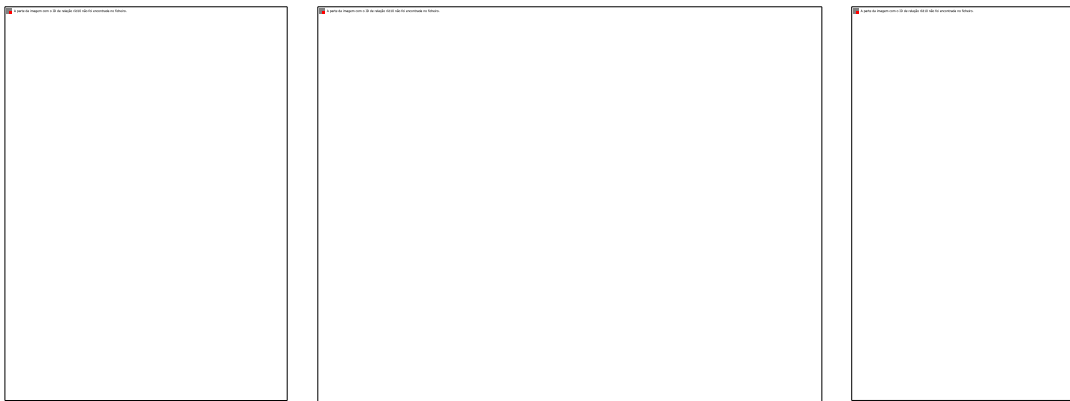


Fig. 253 Do Ho Suh, *The Perfect Home II*, 2003. Nylon translúcido, 279.4 x 609.6 x 1310.6 cm. Réplica do apartamento do autor em Chelsea, Nova Iorque, 2003⁸⁵⁰. Pormenores, 2003⁸⁵¹.

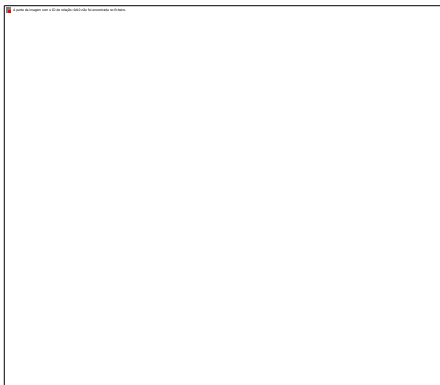


Fig. 254 Do Ho Suh, *Home Within Home*, 2012. Instalação, Leeum Samsung Museum of Art, Seul, Coreia⁸⁵².

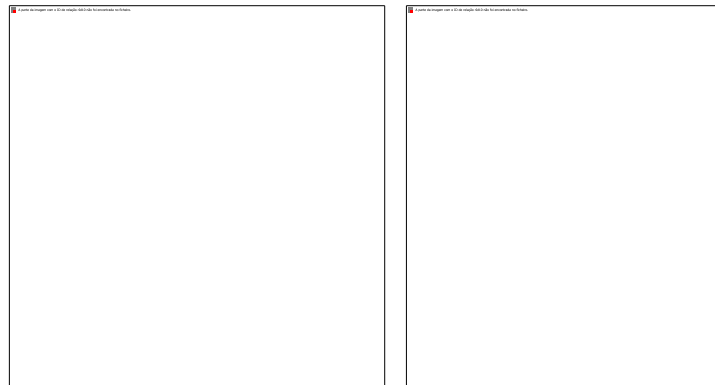


Fig. 255 Do Ho Suh, *Home Within Home Within Home Within Home Within Home*, 2014. National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA), Seul, 1200 x 1500 x 1500 cm, exterior e interior da instalação⁸⁵³.

A réplica de duas casas onde viveu, uma dentro da outra, com uma dimensão total de 12

⁸⁴⁹ Como o próprio refere: “*What is the meaning of home? What is home? It’s a way to find the answers, through the projects.*” CHUTE, James, “*Do Ho Suh’s ‘Fallen Star’ lands at UCSD - Newest addition to Stuart Collection explores the meaning of home*”, San Diego, U-T São Diego, 1 de junho de 2012. <https://www.utsandiego.com/news/2012/jun/01/UCSD-Fallen-Star/> (consultado em dezembro de 2014). KWON, Miwon, *The Other Otherness: The Art of Do Ho Suh*, Londres, Serpentine Gallery and Seattle Art Museum, 2002.

⁸⁵⁰ Esta imagem e as duas seguintes recolhidas em: https://www.lehmannmaupin.com/exhibitions/2014-09-11_do-ho-suh/press_release/0/exhibition_work#8 (consultado em dezembro de 2014).

⁸⁵¹ Esta obra teve uma edição de 20 exemplares. <https://www.artsy.net/artist/do-ho-suh> (consultado em dezembro de 2014).

⁸⁵² Imagem recolhida em: https://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh/press_release/0/artist_installation#4 (consultado em dezembro de 2014).

⁸⁵³ Imagem recolhida em: <https://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/do-ho-suh-home-within-home-new> (consultado em dezembro de 2014).

x 15 x 15 metros, com uma escala de 1:1. Construída em tecido de rede translúcida de cor púrpura, a sua tradicional casa coreana, onde viveu a sua infância, está envolvida e suspensa dentro de um edifício ocidental mais moderno – o seu primeiro apartamento nos Estados Unidos da América (fig. 253).

Mais tarde instalou este conceito “dentro” de uma sala de um Museu, que por sua vez, se situa “dentro” de uma cidade, Seul. Casas dentro de casas, as suas casas dentro das suas casas, considerando a última a sua urbe, como se fossem *matrioskas*, aninhando no centro as que mais referências individuais têm, as duas mais nucleares envolvidas pelas três mais superficiais, envolventes e coletivas – a sala do museu, o edifício, a cidade. Memórias dentro de memórias, construções (obras) já de estratificação, uma metalinguagem visual, cujo último nível de profundidade foi exposto no National Museum of Modern and Contemporary Art em Seul (MMCA), e se pôde visitar até maio de 2014, intitulado *Home Within Home Within Home Within Home Within Home*⁸⁵⁴, as cinco casas/espacos de afeto/memória/cultura que se fundiram e moldaram a sua vida (figs. 224 e 255).

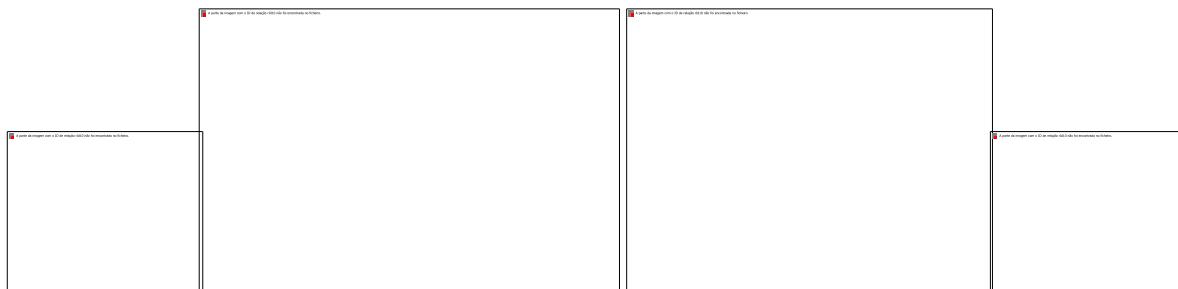


Fig. 256 Do Ho Suh, *Bridging Home - 2*, 2012. Projeto, 109 x 175 cm⁸⁵⁵. *Bridging Home*, 2010. Instalação *in situ*, Bienal de Liverpool⁸⁵⁶.

Fig. 257 Do Ho Suh, *My Homes*, 2010. Desenho⁸⁵⁷. *Fallen Star1/5*, 2009. Arte pública, St. George's University, Califórnia⁸⁵⁸.

Ou casas transportadas pelo vento, como os pensamentos ou as preces, que “caíram” ao acaso noutros locais longínquos (figs. 256 e 257) como *Fallen Star1/5* ou *Bridging Home*⁸⁵⁹, instalações de arte pública, respetivamente de 2012 e de 2009, projetos realizados sem concretização têxtil, entre os muitos constantemente imaginados e desenhados, embora a conceptualização mantenha a fluidez têxtil que possibilita os acontecimentos (o pensamento

⁸⁵⁴ “As you approach the gallery space, my translucent piece is between the viewer and the longer view, so it becomes five homes-within-homes: my two homes inside; the museum; the palace; and then Seoul.” <https://www.grahamfoundation.org/grantees/3759-a-perfect-home-the-bridge-project> (consultado em dezembro de 2014).

⁸⁵⁵ Imagem recolhida em: <https://www.curator.com/art/do-ho-suh/bridging-home-2> (consultado em 4 dezembro de 2014).

⁸⁵⁶ Imagem recolhida em: <https://www.curator.com/art/do-ho-suh/my-homes> (consultado em 4 dezembro de 2014).

⁸⁵⁷ *Idem.* (consultado em 4 dezembro de 2014).

⁸⁵⁸ Empoleirado no topo do edifício da Escola de Engenharia da St. George's University, em San Diego, esta proposta foi definida como “brilhante”, pela comissão científica que a ratificou, no sentido em que transformou um edifício comum, de engenharia banal, num lugar de surpresa, onde se pára e olha para o topo para perguntar o que está aquela casa a fazer lá em cima. <https://www.sgu.edu/> (consultado em 6 dezembro de 2014); CHUTE, James, “Do Ho Suh's 'Fallen Star' lands at UCSD - Newest addition to Stuart Collection explores the meaning of home”, *U-T San Diego*, São Diego, 1 de junho de 2012. Imagem recolhida em: <https://www.utsandiego.com/news/2012/jun/01/UCSD-Fallen-Star/> (consultado em 4 dezembro de 2014).

⁸⁵⁹ Estas serão as suas obras que na concretização se afastam mais do mundo têxtil. No entanto, são uma outra forma de materializar o mesmo pensamento. Aqui a tecnologia é mais pesada e a obra mais perene. Tratam-se quase ao nível das obras/monumento.

molda e molda-se às circunstâncias).

Neste mesmo sentido, a sua última reflexão sobre “lar” é sobre uma simples casa no centro de uma enorme ponte que unirá a sua origem à diáspora⁸⁶⁰, *A Perfect Home: The Bridge Project*, um projeto que é o resultado dos dez anos de pesquisa sobre a migração espacial e psicológica, a deslocação transcultural. Do Ho Suh desenvolveu em 2010 o modelo dessa ponte habitável que se estende desde Seul até Nova Iorque.

Aparentemente são obras fisicamente descomprometidas com o têxtil, por isso esta referência surge apenas para uma mais completa compreensão do pensamento criativo de Do Ho Suh, sendo estas obras quase que uma resposta perene àquilo que permitiu a sua conceptualização, a matéria têxtil. Serve também de exemplificação clara sobre as verdadeiras características dessa fisicalidade têxtil, e da sua proximidade da matéria mental, à qual permite fácil manifestação.

“It came from the necessity I have to say that I didn’t have any particular reason that I liked using fabric. It was more of a conceptual decision to use the fabric in order to create something three-dimensionally.

*It was a conceptual decision to make transportable, translucent architectural space. That has a reference to clothing. Fabric works really well for so many reasons. Thread I haven’t given that much thought, because I just automatically use it.”*⁸⁶¹

Do Ho Suh encontrou no têxtil um meio versátil para transmitir e *intelligere* realidades indizíveis e invisíveis, como a memória, o tempo, a perda, os afetos, ou a desadaptação e o desajuste, porque a materialidade textural só pode existir como um todo, um coletivo formado por inúmeros elementos semelhantes⁸⁶², necessitando deles para se manifestar, para se “materializar” como tal. As texturas tornam-se por excelência próximas da “imaterialidade” de fenomenologias como as emoções, o tempo ou a memória⁸⁶³, apenas porque, tal como elas, só podem ser percecionadas globalmente, como conclusão de um conjunto de diversos fatores difusos.

8.2. O pensamento plástico e a comunicação têxtil em Do Ho Suh

Em Do Ho Suh a utilização do têxtil é ato intrínseco à comunicação, iniciada logo na

⁸⁶⁰ <https://www.grahamfoundation.org/grantees/3759-a-perfect-home-the-bridge-project> (consultado em 10 dezembro de 2014).

⁸⁶¹ Parte de uma entrevista dada por Do Ho Suh em Singapura durante uma residência artística no Tyler Print Institute (STPI). TAY, Kim, “Interview with Do Ho Suh”, *The Artling*, 6 de março de 2015. <https://www.theartling.tumblr.com/post/112864818619/interview-with-do-ho-suh> (consultado em 25 maio de 2015).

⁸⁶² Ou dissemelhantes, mas com algo em comum que seja motivo agregador, o que acaba por os assemelhar. Por isso aplicámos apenas o sentido da semelhança.

⁸⁶³ GOMBRIGH, Ernest H., *El Sentido de Ordem - Estudio sobre la Psicología de las Artes Decorativas*, Barcelona, Gustavo Gil, 1980.

exploração da ideia, das mais diversas e criativas aplicações, ao nível do esboço, no desenho, na gravura, e não apenas no aspeto pictórico, mas também na própria técnica de feitura.

O autor incorpora fio têxtil no papel, construindo minuciosamente um desenho expressivo composto por fibras de lã, seda ou, com maior frequência, de algodão. Desenvolve, assim, um fortíssimo e peculiar grafismo fisicamente integrado, colorido e expressivo, que possibilita a representação da transparência, continuando ao mesmo tempo voluptuoso e etéreo, qualidades que o autor vai reencontrar na materialidade das finas redes têxteis com que realiza as suas obras instalativas.

*“It also suggests the life before me, which is the heritage, the history, the culture and the knowledge that has been passed on to me from generation to generation which you cannot visualize. You can’t see it, and you always think you’re an independent person or being. But I try to show things that aren’t really visible. This is the human relationship I try to visualize with the lines. My question has always been how can I make invisibility visible.”*⁸⁶⁴

A leveza das suas peças não depende apenas da matéria e da sua transparência. É fundamentalmente uma questão de narrativa que se entende melhor na presença dos esboços de ideias e de projetos. Uma narrativa invasiva e transbordante, como a que encontramos nos livros de Maria Lai. Mas se esta autora integra a linha pelo bordado, simulando a pictorialidade de uma escrita, em Do Ho Suh a narrativa é menos abstrata, propondo comunicação, e é ainda mais inerente ao suporte, passando a reforçá-lo e incorporá-lo estruturalmente.

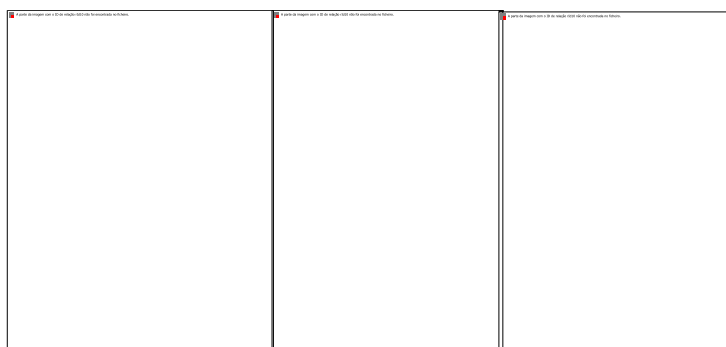


Fig. 258 Do Ho Suh, *Paratrooper*, 2012. Moldes em rede têxtil de corpo e camisas suspensas. Gravura, 22.2 cm x 14.9 cm, edição de 140 exemplares⁸⁶⁵. *Paratrooper II*, 2005⁸⁶⁶. *Paratrooper*, 2012. Linha incorporada em papel artesanal de algodão⁸⁶⁷.

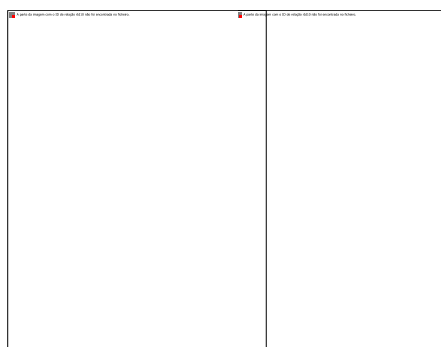


Fig. 259 Do Ho Suh, *My Selves*, 2014. Linha incorporada em papel artesanal de algodão, 125.7 x 99.1 cm⁸⁶⁸. *My Selves*, 2013. 90.2 x 62.2 cm⁸⁶⁹.

⁸⁶⁴ TAY, Kim, *op. cit.* 2015. <https://www.theartling.tumblr.com/post/112864818619/interview-with-do-ho-suh> (consultado em 27 maio de 2015).

⁸⁶⁵ Imagem recolhida em: https://www.artspace.com/do_ho_suh/paratrooper#. (consultado em 26 dezembro de 2014).

⁸⁶⁶ Imagem recolhida em: <https://www.fabricworkshopandmuseum.org>. (consultado em 2 junho de 2014).

⁸⁶⁷ Imagem recolhida em: <https://www.myampgoesto11.tumblr.com/post/63963884637/thread-drawings-by-do-ho-suh-myselves-2013> (consultado em 20 dezembro de 2014).

⁸⁶⁸ Imagem recolhida em: <https://www.artsy.net/artwork/do-ho-suh-my-selves/zoom> (consultado em 17 dezembro de 2014).

⁸⁶⁹ *Idem.* (consultado em 17 dezembro de 2014).

O homem que aterra apoiado na casa ou na roupa e em tudo o que ambas significam de segurança, de segunda pele, e que o suportam na descida (fig. 258); e o homem que se volatiliza no ar, mantendo-se, no entanto, firme no chão sobre si próprio, mentalmente, através de um alongamento da parte superior, por se desejar mais, e mais, e mais alto, como se o pensamento fosse feito da mesma matéria do ar (fig. 259), o que também o ajuda a ancorar os “pés na terra”. Na “descida” antevê-se uma integração, tão procurada pelo autor, que tudo o que transporta é apenas pele, aparência, e, na “subida” a procura do abarcar o todo pela sublimação – dois dos pressupostos mais relevantes na sua obra.

De pequeno ou grande formato, a geometria, que calcula o rigor necessário para a edificação das arquiteturas idealizadas, transforma-se por completo numa escrita visual, também ela têxtil, onde o individual é exercitado como um coletivo, onde o uno é composto por vários “eu”.

O seu trabalho é uma espécie de meditação ativa, uma forma de perceber plena e globalmente a complexidade do mundo como produto do Homem que, para Do Ho Suh, só se torna acessível através da sua “refeitura” em arte... Então, o autor aparece-nos a refazer modelos do mundo e das sociedades através da arte, o que é, de certa forma, uma atitude muito mais próxima da filosofia oriental do que da ocidental.

Este engendramento, tão característico, foi com certeza desenvolvido durante os tempos em que viveu em Seul, desde a própria ideografia da escrita à formação académica em pintura oriental, mas, fundamentalmente, devido ao acompanhamento do trabalho de seu pai (fig. 260, 261 e 262), o pintor Suh Se-ok.

Suh Se-ok reúne em si duas vertentes da cultura oriental: o grafismo comunicacional da escrita e a sua abstração latente até onde o conceito imanente de cada carácter sino-coreano pode levar a comunicação (fig. 262, primeira e ao centro).

Integrando a sua formação clássica em escrita oriental, genuinamente desenhada com pincel e tinta, tira partido desse treino e da repetição do grafismo de “homem”, potenciando-lhe visualmente a densidade semântica. Simplificando⁸⁷⁰ e geometrizando de diversas formas o pictograma “人”⁸⁷¹, Suh Se-ok evoca diversas realidades de interação num coletivo humano.

⁸⁷⁰ Em meados do séc. XX, na China maoísta, facilitou-se a comunicação escrita através da simplificação de muitos caracteres, diminuindo o número de traços, tornando-a mais acessível a toda a população, numa promoção da literacia. Na China, com inúmeras variantes idiomáticas, a escrita é um fator de comunicação e entendimento entre todas as províncias e respetivos povos. O *mandarim* é o idioma padrão da língua chinesa, possui oitenta mil caracteres, chamados *hanzi* (*hanja*). A língua oficial da Coreia, do Norte e do Sul, é o coreano, um sistema de escrita chamado *hangul*, composto por um alfabeto fonético e o *hanja* (caracteres chineses) adaptados a caracteres sino-coreanos. As palavras são silábicas. O *hangul* foi criado na dinastia do Rei Sejong, c. 1214, pois até então só se usava o *hanja*. O *hangul* só se popularizou no começo do séc. XX, com a chegada da educação em massa na Coreia.

⁸⁷¹ O pictograma “人” (*ren*), “ser humano”, evoca uma pessoa.

A rede é um dos pontos extremos desta sua narrativa.

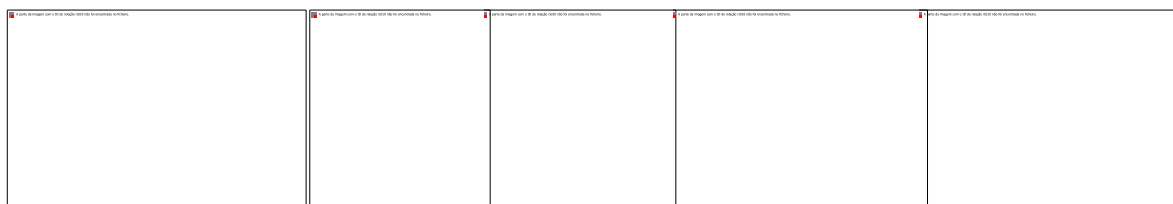


Fig. 260 Suh Se-ok, *Group Dancing*, s.d. Tinta s/ papel, 173 x 272 cm⁸⁷². *People*, s.d. Tinta s/papel, 118 x 88 cm⁸⁷³. *Harmony*, 1988. Tinta s/papel, 40 x 42 cm⁸⁷⁴. *People*, s.d. Tinta s/ papel, 84 x 113 cm⁸⁷⁵. *Dancing People*, s.d. Tinta s/papel, 32 x 44 cm. Pormenores.⁸⁷⁶



Fig. 261 Suh Se-ok, *People*, s.d. Tinta s/ papel, 70 x 140,5 cm⁸⁷⁷. *Dancing People*. Tinta s/papel, 47 x 40 cm⁸⁷⁸. *People*. Tinta s/ papel, 43 x 36,5 cm⁸⁷⁹. *People*, 1988. Tinta s/ papel, 115,5 x 148 cm⁸⁸⁰.



Fig. 262 Suh Se-ok, *People*, s.d. Tinta s/ papel, 40 x 58 cm⁸⁸¹. *A Man*, s.d. Tinta s/ papel, 35,5 x 33 cm⁸⁸². Instalação, 2008. Com a colaboração na montagem de Do Ho Suh, Maison Hermès, Tóquio⁸⁸³. Outra perspectiva da mesma instalação⁸⁸⁴.

Pai e filho têm mantido um diálogo estreito depois da vinda de Do Ho Suh para o Ocidente. De tal forma que se influenciam mutuamente proporcionando um desenvolvimento produtivo para ambos. Podemos perceber isso na instalação que Suh Se-ok realizou em 2008

⁸⁷² Imagem recolhida em: <https://www.mutualart.com/Artist/Suh-Seok/2781657B4FB08E4E/Artworks> (consultado em 29 dezembro de 2014).

⁸⁷³ *Idem*.

⁸⁷⁴ Imagem recolhida em: https://www.artnet.com/artists/suh-seok/harmony-_wOW9upYBL6JQ8xDjWKKYQ2 (consultado em 28 dezembro de 2014).

⁸⁷⁵ Imagem recolhida em: <https://www.mutualart.com/Artist/Suh-Seok/2781657B4FB08E4E/Artworks> (consultado em 29 dezembro de 2014).

⁸⁷⁶ Imagem recolhida em: <https://www.artnet.com/artists/suh-seok/dancing-people-KLPA-wm4AAee6PGANE5Vvg2> (consultado em 28 dezembro de 2014).

⁸⁷⁷ *Idem*. (consultado em 28 dezembro de 2014).

⁸⁷⁸ *Idem*. (consultado em 28 dezembro de 2014).

⁸⁷⁹ Imagem recolhida em: Korea Digital Archives for Art, <https://www.da-arts.knaa.or.kr/blog/suhseok.do?pageNumber=1> (consultado em dezembro de 2014).

⁸⁸⁰ *Idem*. (consultado em 30 dezembro de 2014).

⁸⁸¹ Imagem recolhida em: <https://www.artnet.com/artists/suh-seok/people-G3sLbQaUJTIT5q8ppyWJEA2> (consultado em 28 dezembro de 2014).

⁸⁸² Imagem recolhida em: <https://www.mutualart.com/Artist/Suh-Seok/2781657B4FB08E4E/Artworks> (consultado em 29 dezembro de 2014).

⁸⁸³ Imagem recolhida em: <https://www.flickr.com/photos/26151034@N00/1463589140/in/photostream/> (consultado em 9 dezembro de 2014).

⁸⁸⁴ Imagem recolhida em: <https://www.seyartnet.cafe24.com/xe/press1> (consultado em 12 dezembro de 2014).

na Maison Hermès em Tóquio. Foi Do Ho Suh que colaborou na montagem da mesma, instalando no espaço expositivo um enorme pano de seda sobre o qual Suh Se-ok desenhou a pincel uma das suas redes de homens (fig. 262, à direita).

As redes constituídas por pequenos homens que Do Ho Suh desenvolveu na última década demonstram precisamente o inverso, isto é, a influência que a obra do pai teve na sua, podendo facilmente admitir-se que estas redes são reorganizações mentais e estéticas das questões equacionadas pelo pintor Suh Se-ok, sendo que a capacidade narrativa da sua pintura/escrita transporta em si a herança que o têxtil traz de muito longe e que ambos os autores absorveram e reutilizam como linguagem própria.

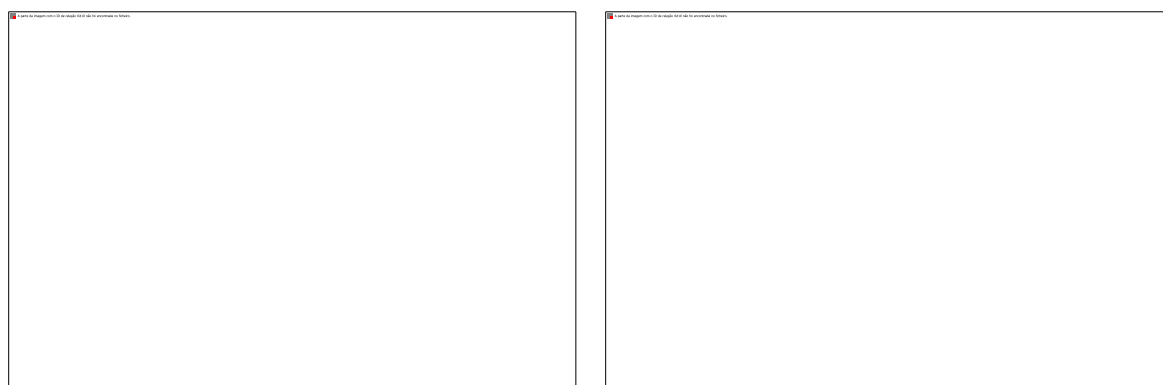


Fig. 263 Do Ho Suh, *Screen* (Ecrã), 2005. Instalação, dimensões variadas, plástico e aço, Fabric Workshop e no Philadelphia Museum⁸⁸⁵.

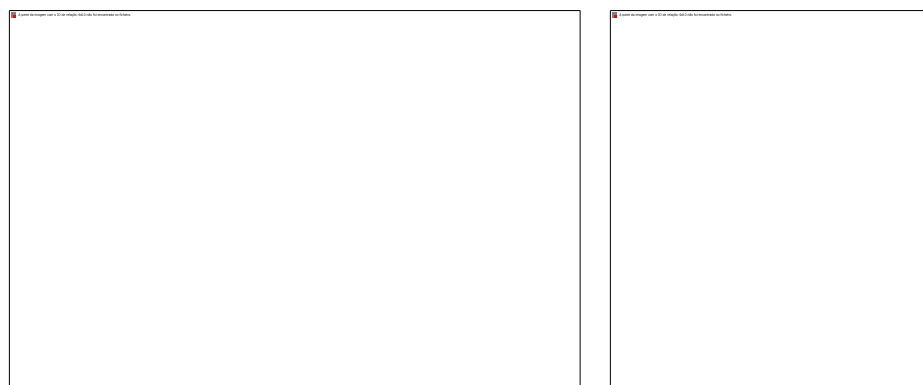


Fig. 264 Do Ho Suh, *High School Uni-Form*, 1997. Tecido, plástico, aço inoxidável, rodízios, 300 elementos, 701 x 551.2 x 137.2 cm⁸⁸⁶. *Uni-form/s: self portait/s: my 39 years'*, 2006, instalação em Basileia, Suíça⁸⁸⁷.

Talvez por isso seja tão fácil para Do Ho Suh construir redes partindo de um elemento particular – o indivíduo – ou de objetos que o representam (fig. 264, à esquerda). Encontra possibilidades várias de relacionar esses elementos para estabelecer interações coletivas, transmitindo mensagens humanistas e com valores semânticos muito abrangentes, da

⁸⁸⁵ Imagens recolhidas em: <https://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh#5> (consultado em 30 junho de 2014).

⁸⁸⁶ Imagem recolhida em: <https://www.knitoriousknits.blogspot.pt/2011/05/do-ho-suh.html> (consultado em 27 junho de 2014).

⁸⁸⁷ Fotografia de © gallery Lehmann Maupin, Nova Iorque, recolhida em:

https://www.designboom.com/weblog/section.php?SECTION_PK=rsnewqpivvi&start=12240&num_record_tot=12434 (consultado em 14 dezembro de 2014).

psicologia individual à sociologia e à organização política das sociedades, utilizando a crítica, a ironia, a poética, a surpresa.

A criação intencional de texturas regulares é subtilmente suspensa quando trata de valores individuais, como no autorretrato que reproduzimos na (fig. 264, à direita). Aqui, embora haja uma unificação formal devido ao facto de o objeto repetido serem “uniformes”, cada um é diferente em si, dependente de fatores temporais diferenciados e progressivos. O corte inferior cria uma linha (plano) horizontal, tão regular, que a sensação transmitida é a de progressão, referenciada perçetivamente mais como um entrançado do fio, comparável com os seus “fios de homens” (figs. 271, 272, pp. 312 e 313), do que com a interceção da rede, como em *High School Uni-Form* (fig. 263), obra onde já se antevê as suas redes humanas.

8.3 Da casa ao mundo, do individual ao coletivo

Comparando a experiência de diversas organizações políticas das sociedades, Do Ho Suh questiona o que é a individualidade num mundo cada vez mais global através de provocações intelectuais e perçetivas (figs. 265, 266 ou 264), e não só. Questiona também o porquê da anulação do fator individual em proveito de um corpo coletivo anónimo e equaciona possíveis fatores de risco das diversas formas de poder.

Foi o que acontece logo na obra *Who am We?*, de 1996-2000 (fig. 265), em que pequenos retratos (com cerca de meio centímetro) formam uma malha textural, onde só nos apercebemos desses elementos quando estamos visualmente muito próximos. As fotografias de jovens, recortadas circularmente (fig. 265), poderiam lembrar um memorial como os de Christian Boltanski, mas, ao criarem padrão em rede, remetem para a abstração textural, para um coletivo que conforma um plano vertical, uma estrutura. Juntos são (criam) competência. Podem perder referência individual, mas essa energia, que é reconvertida num todo abstrato, onde o elemento deixa de ter significado, constrói e estabelece outros valores semânticos com o mundo.

Numa linguagem provocatória, dado algum travo formal de uma estética totalitária, apontando com ironia subserviente para a revolução cultural chinesa, o autor desenvolve o mesmo conceito com trabalhos como *The Screen* (fig. 267), em que dispõe em rede diversas pequenas figuras humanas numa pose de atitude triunfal de pilar de sustentação de um todo, autênticos construtores de uma sociedade convergente e comum.



Fig. 265 Do Ho Suh, *Who am We?*, 1996-2000. Dimensões variadas, papel de parede⁸⁸⁸.
Pormenor⁸⁸⁹.

Fig. 266 Do Ho Suh, *Karma I*, 2003. Tinta sobre fibra de vidro e resinas, 387 x 300 x 739 cm.

Com uma postura forte e decidida, comum a todos os elementos, cerca de uma dezena de moldes, diferenciados apenas pela cor, traje, género e rosto, compõem a obra que, vista com algum afastamento, se revela como um todo; a “*pixelização*” de um ecrã, uma textura visual com leves manchas de cor, em que as individualizações são indistintas, mas as *nuances* da cor invocam sensibilidades diferenciadas.⁸⁹⁰

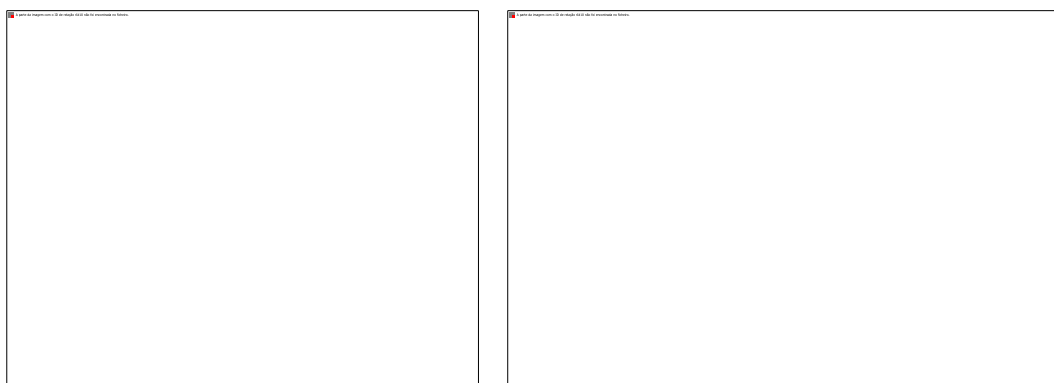


Fig. 267 Do Ho Suh, *The screen*, 2007. Instalação na Gallery Lehmann Maupin, 558 x 372 cm, Nova Iorque⁸⁹¹.
Pormenor⁸⁹².

Mais uma vez, este tipo de produção criativa mostra como Do Ho Suh gosta de trabalhar com o elemento e com o todo. A multitude de pequenos entes pode suportar o peso de inúmeros observadores, pessoas verdadeiras, a caminhar sobre as estruturas sem que se verguem, em atitude de esforço coletivo – todas estas pequenas figuras têm os braços erguidos, as pernas bem firmes e olham concertadamente para o que amparam. Só pelo trabalho de todos se pode construir uma civilização ou uma grande obra. Mas este coletivo

⁸⁸⁸ Imagem recolhida em: <https://www.aaa.org.hk> (consultado em 12 junho de 2014).

⁸⁸⁹ *Idem*.

⁸⁹⁰ Referimo-nos à cor como emoção. Entende-se a cor como comprimento de onda, portanto, como energia, cada cor tem a sua qualidade. Assim, ao ser percecionada pode traduzir-se em diferentes emoções, dependendo da especificidade da sua energia. Podendo parecer que o comprimento de onda é quase impercetível, isso é negado através da sensibilidade dos olhos à diferenciação cromática.

⁸⁹¹ Imagem recolhida em: https://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh/press/790/artist_installation#8 (consultado em 10 junho de 2014).

⁸⁹² Imagem recolhida em: <https://www.fabricworkshopandmuseum.org/> (consultado 10 em junho de 2014).

formula uma rede, uma energia coletiva, e trabalho é energia nas leis da física, portanto Do Ho Suh está a falar aqui da essencialidade da matéria têxtil.



Fig. 268 Do Ho Suh, *Floor*, 1997-2000, figuras plásticas, placas de vidro, placas de resina, poliuretano, 40 módulos, 100x100cm cada⁸⁹³. Três pormenores (vista lateral e topo)⁸⁹⁴.

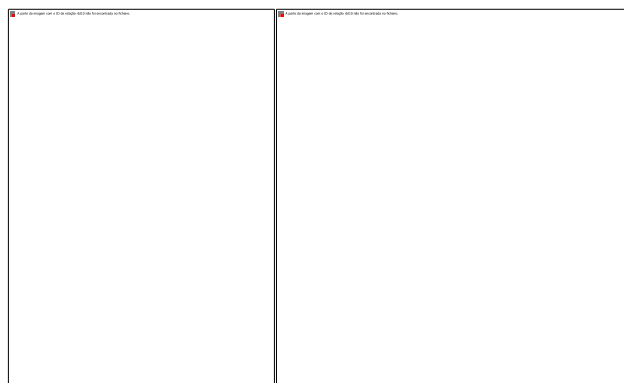


Fig. 269 Do Ho Suh, *Public Figures*, 2001. Fibra de vidro reforçada com resina, bronze, estrutura de aço. 2094 x 2748 x 2840 cm, *Bienal de Veneza*, 2001, pavilhão da Coreia⁸⁹⁵. Pormenor⁸⁹⁶.

Em *Public Figures* (fig. 269), que a seguir apresentou como obra de exterior, propôs uma peanha sustentada pela multitude das suas pequenas figuras em bronze, de braços erguidos, como em *Floor* (fig. 268), mas agora suportando uma peanha vazia no topo, sem herói, sem homenageado. A sua desocupação, como se estivesse à espera de alguém ou, ainda, como se todos pudéssemos lá estar e se todas aquelas pequenas figuras estivessem a esforçar-se pelo observador, permite constatar que *Public Figures* são todos os que suportam, os que admitem, aqueles que de alguma forma se distinguem ou se posicionam acima da maioria. Voltando a *Floor*, nesta perspectiva de raciocínio, é possível entender que as “figuras amparadas” são os observadores da obra, os únicos eleitos aptos para perceber os mecanismos globais através da arte.

Entrecruzando estas obras de Do Ho Suh com as pequenas figuras informes que Antony Gormley (1950) utiliza no seu já longo projeto, genericamente intitulado de *The Field* (fig. 270), intui-se algum fio condutor.

Analizando sumariamente este projeto que Antony Gormley desenvolve desde 1989, percebemos que consiste numa espécie de cartografia da Humanidade, moldada em terracota, cujo mapa é formado pela diversidade de cada figura. É um trabalho em progresso e em itinerância pelo mundo, tendo já sido instalado em todos os continentes, participando inclusivamente na 3.^a *Bienal Mundial de Cerâmica* na Coreia, em 2005, ou no World Ceramic

⁸⁹³ Imagem recolhida em: <https://www.aaa.org.hk> (consultado em 12 junho de 2014).

⁸⁹⁴ Imagem recolhida em: <https://www.pinterest.com/pin/410320216021440456/> (consultado em 24 outubro de 2014).

⁸⁹⁵ Imagem recolhida em: <https://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/kor/e-sub.htm> (consultado em 24 outubro de 2014).

⁸⁹⁶ *Idem*. (consultado em 24 outubro de 2014).

Center em Icheon⁸⁹⁷. O autor desenvolve através destes trabalhos a sua própria teoria de viagem, de transumância, atenta à singularidade dos povos⁸⁹⁸. Talvez seja esta uma das principais zonas de confluência dos dois autores.

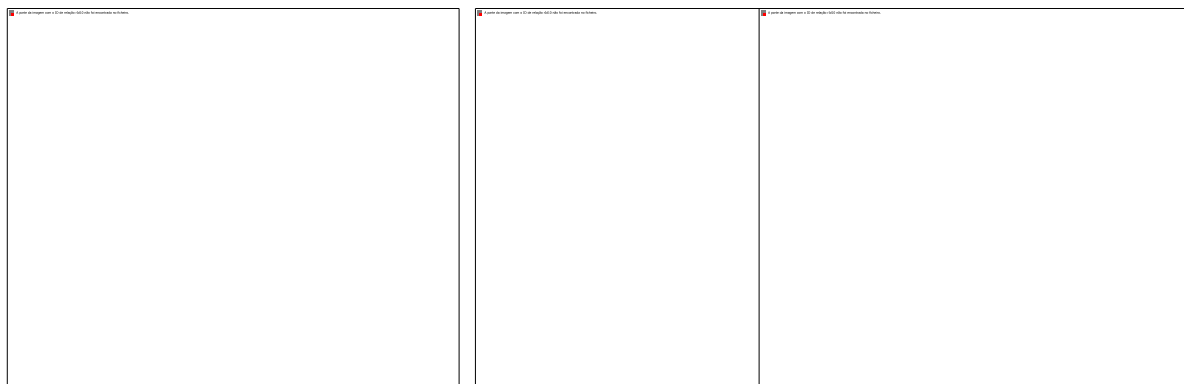


Fig. 270 Antony Gormley, *A Field for the British Isles*, (1993)⁸⁹⁹. Catedral de Gloucester, Reino Unido, 2004⁹⁰⁰. *A field for the British Isles*, 2002-2003. British Museum⁹⁰¹. *Asian Field Tour*, 2003-2004⁹⁰².

Em *The Field*, Gormley pediu a diversas pessoas que agarrassem o barro e fizessem uma figura que coubesse dentro da mão. Este processo fermentou uma consciência de si em cada um. E o que passaram para o barro foi o seu corpo fenomenológico (corpo vivido), um género de autorretrato. Para Gormley, o corpo convertido em escultura é um lugar potenciador de união entre a sensação e a inteligência, tornando-se “uma questão de potencial, uma questão de poder”.⁹⁰³

O que distingue estes autores é o modo como o poder, a potenciação do indivíduo, se organiza em grupo, numa sociedade, sendo transmitida em Do Ho Suh através da inclusão organizada num coletivo, e da sua identificação determinista e absoluta com esse corpo (figs. 263, 267, 268, 269, 271 ou 272), e em Gormley, sendo dada através da diferenciação individual nesse coletivo, é mais aberta ao engendramento (fig. 270). Enquanto o primeiro sublinha a igualdade serial, o segundo proclama a diferença serial. Esta pequena *nuance* proporciona um debate de paradigmas quase opostos em obras só aparentemente idênticas. Talvez duas posturas mentais, uma oriental e outra ocidental, mas texturalmente semelhantes

⁸⁹⁷ Desde a primeira instalação de *Field* em Londres (1989), com 150 peças de terracota, este trabalho foi crescendo. Em Cholula (México, 1990), tinha 35 000 peças, realizadas por um oleiro texano; em Porto Velho (Brasil, 1992), foi composta por 25 000 figuras; em *Field for the British Isles* (1993) estava com 40 000 figuras; *Asian Field*, em Guangzhou (China, 2003), com 190 000 peças, foi a mais numerosa.

⁸⁹⁸ O livro de Levi-Strauss *La Pensée Sauvage* (1962) é publicado em Inglaterra em 1967 e, no ano seguinte, Antony Gormley foi estudar antropologia em Cambridge, o que converge com a afirmação do autor sobre o seu trabalho e as suas ambições: “*I am trying to make an anthropological art – in that I use the human being as my raw material and the body as my vehicle in ways that do not accept all the specialisations of art's status*”. <https://www.antonygormley.com/> (consultado em 19 dezembro de 2014).

⁸⁹⁹ Antony Gormley, *Field for the British Isles*, 1993. Terracota, aprox. 40.000 elementos, dim. 8 a 26 cm. Instalação no Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda, (Arts Council Collection, Reino Unido). BIGGS, Lewis, LÉITH, C. Mac Giolla, POTRC, Marjetica, *Field For The British Isles*, Llandudno, Oriel Mostyn, 1994.

⁹⁰⁰ Imagem recolhida em: <https://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2123/type/solo#p1> (consultado em 19 dezembro de 2014).

⁹⁰¹ *Idem.* (consultado em 19 dezembro de 2014).

⁹⁰² *Idem.* (consultado em 19 dezembro de 2014).

⁹⁰³ AA.VV., *Field*, Montreal/Stuttgart, Montreal Museum of Fine Arts/Oktagon, 1993.

e convergentes pelo questionamento social e político que materializam.

A instalação *Cause & Effect* (fig. 271) suspende inúmeros filamentos compostos por homens às costas uns dos outros, cada um elo de cadeias incomensuráveis, enformando um tornado gigante, cujo movimento tanto pode ser ascensional como descendente.

Os elementos que formam a rede têxtil adensam-se e transformam-na em artefactos mais complexos, através de um fio, agora encadeado, entrançado pelos elementos originais, num equilíbrio inverso, exercido de baixo para cima.

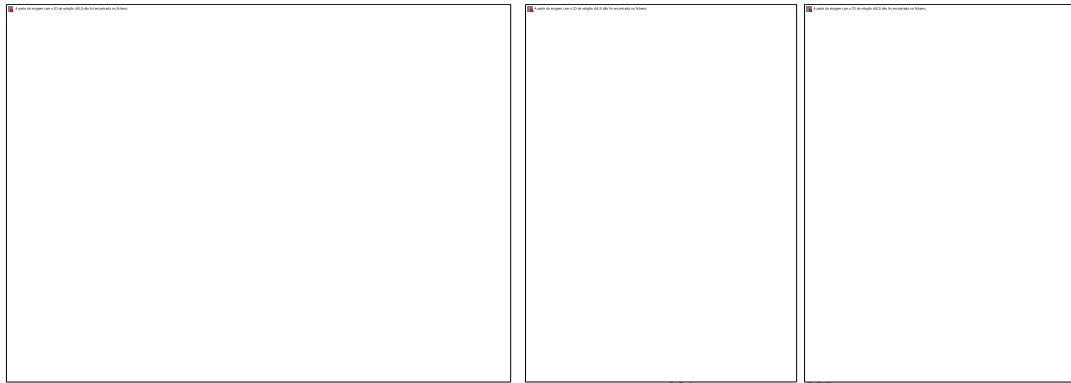


Fig. 271 Do Ho Suh, *Cause & Effect*, 2007. Western Washington University⁹⁰⁴. Pormenores⁹⁰⁵.

Em *Cause & Effect*, de 2007, Do Ho Suh continua a mostrar a força do coletivo através da malha têxtil, aqui reunida num padrão helicoidal.

*“Cause & Effect’ evokes a vicious tornado. This vast ceiling installation is a composition of densely hung strands that anchor thousands of figures clad in colors resembling a Doppler reading stacked atop one another,” ... “(the artwork) is a physical realization of existence, suggesting strength in the presence of numerous individuals. The work is an attempt to decipher the boundaries between a single identity and a larger group, and how the two conditions coexist.”*⁹⁰⁶

As obras denominadas *Karma* (fig. 272) tornam-se visualmente frágeis porque a atitude coletiva dos pequenos homens que as compõem está mais dependente do indivíduo em si, que se organiza de forma objetiva, ativando conjuntos mais simples em que, mesmo estando cada elemento vendado pelo que o encima, conseguem ainda ser consequentes.

Do Ho Suh assume a obra como monumento. O fio isola-se e é já coluna dorsal, cujas vértebras são figura humana, assumida como elo, como ADN civilizacional. E, como no mito, ainda através de uma estrutura simbolicamente têxtil. O Homem sustentador de um organismo autónomo, mais completo do que a soma dos elementos que o compõem, a coluna dorsal herdeira e transmissora do desígnio não consciente de um todo, que ganha uma outra espécie

⁹⁰⁴ Imagem recolhida em: <https://www.lehmannmaupin.com> (consultado em 6 outubro de 2014).

⁹⁰⁵ Imagem recolhida em: <https://www.weburbanist.com> (consultado em 6 outubro de 2014).

⁹⁰⁶ <https://www.arch2o.com/cause-effect-do-ho-suh/> (consultado em 26 agosto de 2014).

de autonomia desconhecida de cada um dos intervenientes.

Podemos pensar que o título desta série de trabalhos – *Karma II* (fig. 272, ao centro) – não será alheio a este “inconsciente coletivo” na perspetiva de Carl Jung, num entendimento do vínculo participativo entre o individual e o coletivo que o integra.

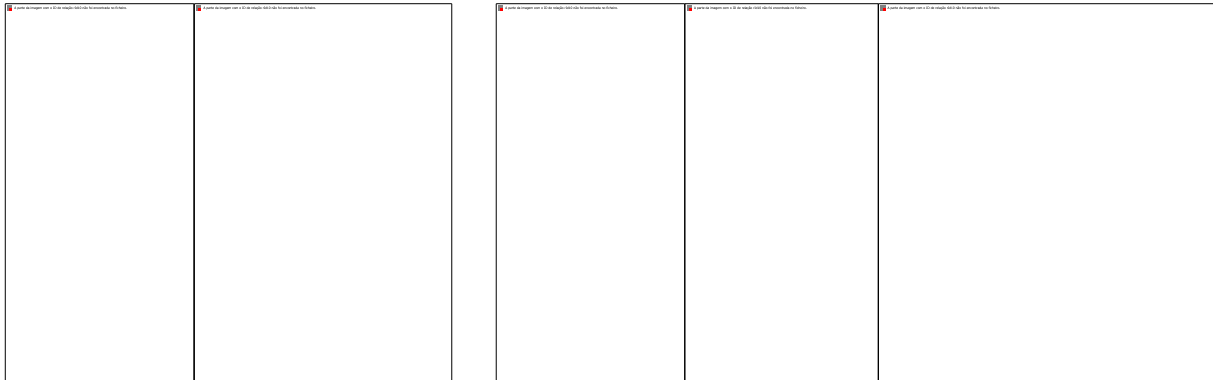


Fig. 272 Do Ho Suh, *Karma*, 2008. Desenho sobre papel, 151.7 x 104 cm, Lehmann Maupin Gallery, Nova Iorque⁹⁰⁷. *My Selves*, 2014. Desenho com fio integrado no papel, trabalho em progresso, pormenor⁹⁰⁸. *Karma II*, 2010. Escultura, instalação na Albright-Knox Art Gallery, Búfalo, Nova Iorque⁹⁰⁹. *Karma II*, 98 elementos, aço, New Orleans Museum of Art⁹¹⁰. *Karma in Reincarnation*, Yeongdeungpo Times Square (Seul)⁹¹¹.

Karma tem várias edições, umas com mais elementos outras com menor número. A maior, que está no New Orleans Museum of Art, tem 98 elementos (figuras) em aço. A versão mais pequena está no Albright-Knox Art Gallery, em Búfalo.

Numa outra interpretação surge *Karma in Reincarnation* (fig. 272, à direita)⁹¹², composta por quatro colunas de *Karma* que formam uma estrutura quadrangular no solo e se unem no topo.



⁹¹³ O pensamento plástico de Do Ho Suh reflete uma incessante problematização sobre questões relacionadas com a determinação individual, o sentimento do “eu” em si e o seu confronto social e cultural, e com as sociedades como vontade coletiva e as perdas de individualidade daí resultantes. Confronta, o determinismo do inconsciente coletivo com a incompreensão individual do todo, assim como a subordinação da organização ideológica dos grupos humanos. Equaciona, ainda, as questões da distância física e

⁹⁰⁷ Imagem recolhida em:

https://www.lehmannmaupin.com/artfairs/2008-12-04_art-basel-miami-beach-2008/press_release/0/artfair_work#5 (consultado em 31 maio de 2015).

⁹⁰⁸ Pormenor de trabalho em progresso na residência de Do Ho Suh no Singapore Tyler Print Institute (STPI), em 2015. Fotografia de © Do Ho Suh, recolhida em: <https://www.theartling.tumblr.com/post/112864818619/interview-with-do-ho-suh> (consultado em 31 maio de 2015).

⁹⁰⁹ Imagem recolhida em: https://www.lehmannmaupin.com/exhibitions/2010-09-24_albright-knox-gallery-buffalo-ny (consultado em maio de 2015).

⁹¹⁰ Imagem recolhida em: <https://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/do-ho-suh-karma> (consultado em 31 maio de 2015).

⁹¹¹ Imagem recolhida em: <https://www.blogs.telegraph.co.uk/culture/stephenhough/100045241/why-cant-we-look-at-a-penis/> (consultado em 31 maio de 2015).

⁹¹² Do Ho Suh, *Karma in Reincarnation*, 2009. Bronze, metal, Square Plaza, Seul, Coreia.

⁹¹³ Fig 273, retrato fotográfico de Do Ho Suh, recolhida em: <https://www.red-dot-21.com> (consultado em 31 maio de 2015).

psicológica entre o estar e o desejar e entre o agora e a memória.

Mas o que, fundamentalmente, se encontra nas obras deste autor é um permanente questionar da interação do ser humano com a vontade e a força do poder construir(-se) em coletivo, em diversidade, transnacional e globalmente, pela teia e trama de um tecido humanista.

9. Arte têxtil como interface cultural

9.1. Das redes dos pescadores à leveza da obra

Janet Echelman⁹¹⁴, nascida nos E.U.A. em 1966, adquiriu uma forte formação acadêmica investindo num currículo adaptado aos seus objetivos que, desde o início, se percebe incidirem na intervenção ambiental, num grande interesse pela arte oriental e na preocupação das interposições entre o ambiente e o ser humano. Muito diversificada, esta formação passou pela frequência (entre 1983 e 1987) de estudos em Visual & Environmental Studies, concluídos com *Highest Honors*, fazendo paralelamente um Minor em História, também no Harvard College da Harvard University, em Massachusetts. Nos anos de 1985 e 1986 frequentou a International School of America, International Honors Program, o que lhe proporcionou estudos comparativos no Japão, Bali, Austrália, Índia, Hungria, ex-Jugoslávia, Áustria, Inglaterra e França. Entre 1987 e 1988 treinou caligrafia e pintura de paisagem, como bolseira (Rotary Graduate Scholarship), na Universidade de Hong Kong, em *atelier/residência*. Em 1991 fez um programa independente em *atelier*, na New York School of Visual Arts, e, logo de seguida (1992-1995), estudou aconselhamento psicológico na Lesley University de Massachusetts, paralelamente com um estudo interdisciplinar independente na Milton Avery Graduate School of the Arts, Bard College, Nova Iorque, concluindo assim a sua formação em Artes Visuais⁹¹⁵. Por convite, em 1992 já estava a lecionar em Harvard.

A sua estadia na Ásia foi determinante para encontrar uma síntese expressiva pessoal que procurava desde o início, coincidindo também com o seu encontro em 1989 com Robert

⁹¹⁴ <https://www.echelman.com/> (consultado em 11 agosto de 2014).

⁹¹⁵ https://www.echelman.com/dev-site/wp-content/uploads/2013/10/131002_JanetEchelmanResume.pdf (consultado em 11 agosto de 2014).

Rauschenberg (1925-2008), talvez decisivo na sua carreira futura porque este, gostando do trabalho que então a autora desenvolvia, promoveu uma exposição individual do seu trabalho nos Estados Unidos e adquiriu-lhe diversas peças.

Durante estes tempos de procura, a sua linguagem plástica também foi despertada por situações de rotura: a primeira quando lhe ardeu a casa no Bali e o trabalho que aí havia produzido, o que a fez voltar para os Estados Unidos; posteriormente, quando, na fase final do programa de residência na Índia, desapareceram todas as peças que enviara para uma exposição itinerante na pequena vila piscatória de Mahabalipuram, ficando sem qualquer trabalho para apresentar como fruto da bolsa; tendo-se deslocado para aí, a observação do processo artesanal da realização das redes pelos pescadores naquela pequena localidade inspirou a descoberta de um novo meio artístico, com uma flexibilidade inesperada, levíssimo e muito versátil formalmente.

Passou a olhar estes objetos de outra forma e a criar esculturas a partir deles, ondulantes e fluidas (fig. 274), que poucos anos mais tarde assumiriam a escala urbana e a envergadura dos seus maiores edifícios, com uma surpreendente e avançada singularidade, utilizando meios industriais e tecnológicos de ponta, chamando a si técnicos de diversas áreas tecnológicas, desde a aeronáutica e a engenharia mecânica à electrónica, à arquitetura, ao paisagismo, ao *design* de luz e a industriais de várias áreas, trabalhando em equipa e intercâmbio para o mesmo fim, mas respeitando sempre o meio ambiental humano onde intervém.

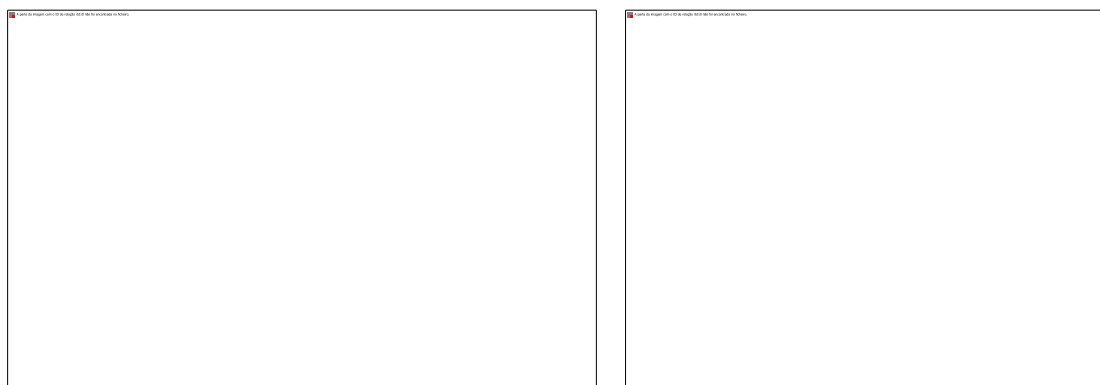


Fig. 274 Janet Echelman, *Wide Hips*, 1997. Bronze fundido, cordel e rede de algodão manufaturadas, fio de aço, 2500 x 1600 x 1600 cm, Mahabalipuram⁹¹⁶. *Playpen/Suckle Bell Buckle*, 1987. Bronze, seda estampada, aço galvanizado, 1800 x 2000 x 2000 cm, Mahabalipuram⁹¹⁷.

Em 2005 instalou num espaço urbano uma das suas primeiras peças *in situ*, *She Changes* (fig. 275), na avenida marginal do Porto de Matosinhos, em Portugal. É uma grande

⁹¹⁶ Imagem recolhida em: <https://www.echelman.com/project/bellbottoms-series/> (consultado em 21 dezembro de 2014).

⁹¹⁷ *Idem*.

escultura em rede maleável adaptada a circunferências concêntricas com vários diâmetros, inspirada nas murejonas (instrumentos de pesca artesanal)⁹¹⁸, que se movimenta graciosamente como um todo, mas de forma oscilante, como se dançasse ao vento.

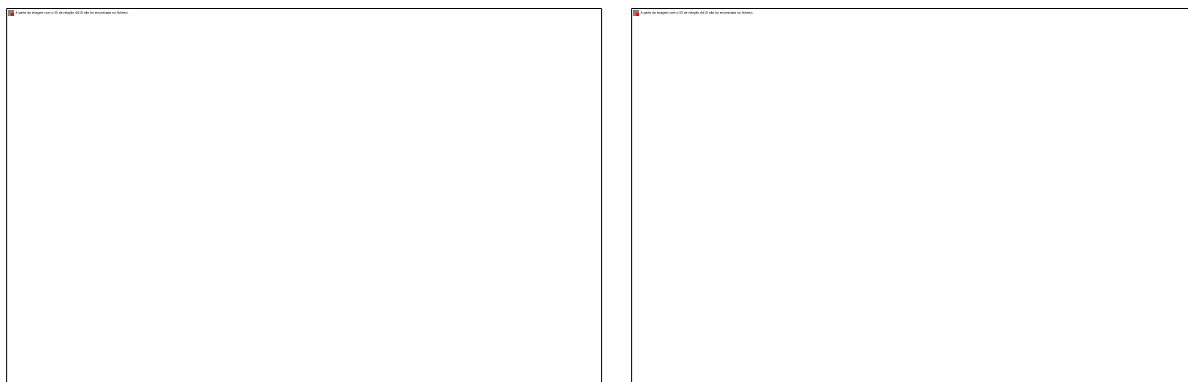


Fig. 275 Janet Echelman, *She Changes*, 2005. 4500 cm diâmetro, Praça do Salvador, Porto de Matosinhos⁹¹⁹.

A obra foi concebida e desenvolvida principalmente como homenagem ao povo piscatório daquela zona. É constante a sua preocupação com a envolvimento dos espaços, sublinhando a fluidez dos ecossistemas onde se inserem as peças.

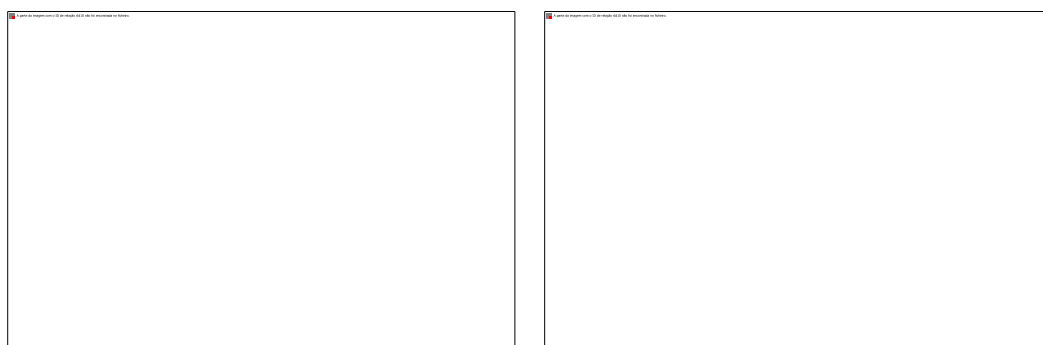


Fig. 276 Janet Echelman, *Eye of the Storm*, 1998. Rede de nylon, aço inoxidável, tinta esmalte, cabo de aço, dois carvalhos, 370 x 915 x 915 cm, Museum of the Centre of Europe, Vilnius, Lituânia⁹²⁰.

Fig. 277 Janet Echelman, *Her Secret Is Patience*, 2009. 10800 x 8800 x 4420 cm, City of Phoenix Office of Arts and Culture, Phoenix, E.U.A.⁹²¹.

O apoio nas culturas autóctones para a conceptualização da obra, principalmente quando esta é pública, se demonstra consideração pelas características do local, é também de um supremo respeito pelo “Outro” e por aquilo que ele representa, um ecossistema delimitado com as suas especificidades, saberes e atitudes. E para que aconteça a integração do “Outro” na obra é preciso alguma humildade do criador no ato criativo.

⁹¹⁸ Murejonas são armadilhas de forma esférica, usadas de norte a sul do território nacional e em muitas outras regiões do mundo, confeccionadas artesanalmente com aros concêntricos envolvidos por uma rede metálica. São utilizadas no verão dentro das rias e no inverno junto à costa. São artes de pesca passivas, nas quais os peixes, moluscos ou crustáceos entram à procura de refúgio ou alimento e de onde a saída é difícil ou mesmo impossível. São geralmente colocadas nos fundos, com ou sem isco, isoladas ou em fendas. <https://www.olhao.web.pt/Pesca/pesca.htm> (consultado em 21 dezembro de 2014).

⁹¹⁹ Imagem recolhida em: <https://www.echelman.com/project/she-changes/> (consultado em 5 agosto de 2014).

⁹²⁰ Imagem recolhida em: <https://www.echelman.com/project/trying-to-hide-with-your-tail-in-the-air/> (consultado em 22 dezembro de 2014).

⁹²¹ Imagem recolhida em: <https://www.echelman.com/project/her-secret-is-patience/> (consultado em 22 dezembro de 2014).

9.2. As auroras austrais ou nuvens suspensas

As principais matérias com que a autora trabalha são as redes e os cabos, o vento, a água, a luz e os espectadores. Salvo o fogo-de-artifício ou os balões, até aqui o espaço aéreo das cidades não era um território evidente para a intervenção estética. Janet Echelman remodelou este conceito de tecido urbano, englobando nele o espaço atmosférico que se situa por cima da cidade. As suas esculturas integram-se completamente, respondendo às forças ambientais, incluindo o vento, a água e a luz do sol, ao ponto de parecerem organismos autónomos e vivos. A descoberta da rede, como material de eleição para a realização de escultura, fez a autora perceber a possibilidade que esta oferece de configurar volumes, não sendo volumétrica, necessitando apenas das qualidades naturais dos espaços abertos, porventura os causadores dos atritos, muitas vezes bloqueadores na escultura convencional.

Depois de estabelecer o seu estúdio em Nova Iorque, no ano de 1999, foi criando sinergias em equipa até que, em 2004, colaborou com engenheiros da *Autodesk* para criar um *software* personalizado capaz de projetar em ecrã poroso, possibilitando, assim, que as suas esculturas em movimento pudessem adquirir também luminosidade de forma dinâmica, ganhando maior autonomia interativa e pictórica. O *Studio Janet Echelman* torna-se capaz de projetar esculturas para ventos com velocidade de furacão e condições climáticas adversas quase limite. Adapta matérias têxteis industriais ou experimentais (algumas usadas nas roupas espaciais dos astronautas) para fazer um fio de longa duração e com enorme robustez.

Os seus projetos, permanentes ou temporários, têm sempre influência das heranças dos antigos ofícios têxteis artesanais, assim como se apoiam nas mais modernas tecnologias (figs. 276 e 277).

As peças de Janet Echelman são transversais aos elementos naturais, vivendo deles uma encenação que as transformam quase em elementos intrínsecos ao planeta – “coisas nascidas”.

Uns dos fenómenos atmosféricos que mais fascinam e atemorizam os seres humanos são os magnéticos⁹²², entre os quais as auroras boreal e austral. Nelas o espectador pode encontrar poética, perplexidade e justificação que possa referenciar a estranheza de algumas das últimas peças criadas pela autora. Mas seria demasiado simples se fossem apenas estes

⁹²² As auroras boreais e austrais são mais frequentes e visíveis nos círculos polares e regiões vizinhas, acima dos 60° (N e S), raras noutras latitudes mais baixas, observando-se este fenómeno quando a atividade solar é mais intensa, como aconteceu na Bélgica e no Luxemburgo em abril de 2012. Num paralelo mais amplo, são um fenómeno raro.

fenómenos que nos aproximassem da exuberância estética perturbadora das suas instalações.

Janet Echelman intitulou *1.26* uma das últimas obras, em que desenvolveu uma teia aérea que dança com o vento acima dos diversos locais onde é instalada. Este título revela uma atenção a questões coletivas de dimensão planetária, pois 1.26 microssegundos foi quanto o dia da Terra encurtou quando o planeta se desviou do seu eixo⁹²³ durante o grande sismo de 2010 no Chile⁹²⁴. A equipa de Janet Echelman utilizou dados do laboratório da NASA (National Aeronautics and Space Administration) e da NOAA (National Oceanic and Atmospheric Administration) sobre os efeitos deste terramoto e a evidente prova da interdependência global de tudo e todos com as forças cósmicas e terrestres. Portanto, nesta obra equacionam-se questões universais.

Inspirando-se nesta interligação dos ecossistemas planetários, Janet Echelman desenvolveu um trabalho escultural têxtil, interligado com a luz e, naturalmente, com as permanentes dinâmicas da meteorologia dos locais, que surgiu no ano de 2010 na sua primeira versão de *1.26*, pairando sobre o Denver's Civic Center Park, comemorando a *1.ª Bienal das Américas*. Em 2011 a escultura têxtil *1.26* viaja para Sydney, na Austrália, para o festival *Sydney's Art & About*. A obra é suspensa sobre o Sydney Town Hall (fig. 278), o mais movimentado cruzamento da cidade. Em 2015 é suspensa em Montreal, no Canadá, “*1.26 is a travelling sculpture about the interconnectedness of our world. It has been installed in 5 cities and 4 continents, and Montreal marks its return to North America for the first exhibition since its 2010 premiere.*”⁹²⁵

Composto por fibras quinze vezes mais fortes do que o aço, o seu *design* ultraleve e de baixo impacto permite colocá-la temporariamente integrada nos espaços entre e sobre a arquitetura existente. Em 2012 *1.26* é instalado na Europa, mais de setenta metros de escultura de rede aérea integrada no projeto inaugural do festival de luz em Amsterdão, suspendida sobre o rio Amstel, em frente da City Hall e do Muziektheater (fig. 279). Em 2014 *1.26* é instalada em Singapura, sendo a Ásia o quarto continente que a recebe, integrada no *I Light Marina Bay Festival*.

Este tipo de obra, que parece estar viva e respirar, leva a que a postura do espectador deixe de ser passiva, sugerindo-lhe uma participação cívica concreta, criando relações de diálogo visual expectante, deixando o espectador “perder-se” na obra à espera que ela mostre todas as suas possibilidades formais e pictóricas.

⁹²³ De difícil mensuração, o eixo da Terra deverá ter-se movimentado cerca de 8 cm. Este tipo de incidente é normal acontecer, com maior ou menor amplitude, sempre que o planeta oscila. <https://www.nasa.gov/topics/earth/features/earth-20100301.html> (consultado em 3 dezembro de 2014).

⁹²⁴ <https://www.nasa.gov/topics/earth/features/earth-20100301.html> (consultado em 3 dezembro de 2014).

⁹²⁵ In: <https://www.echelman.com/project/1-26-montreal/> (consultado em 18 setembro de 2015).

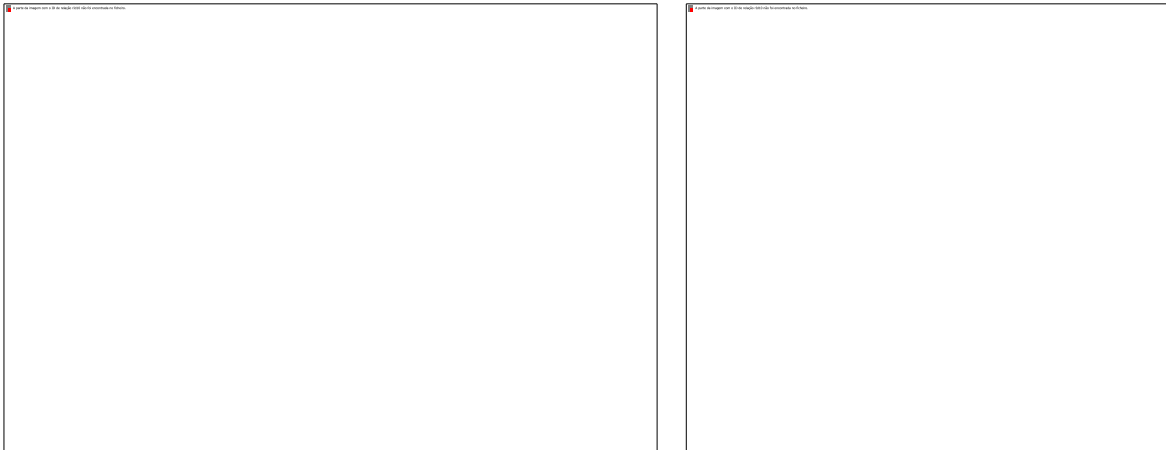


Fig. 278 Janet Echelman, *I.26*, 2011. Sidney⁹²⁶. *I.26*, 2015. Montreal⁹²⁷.

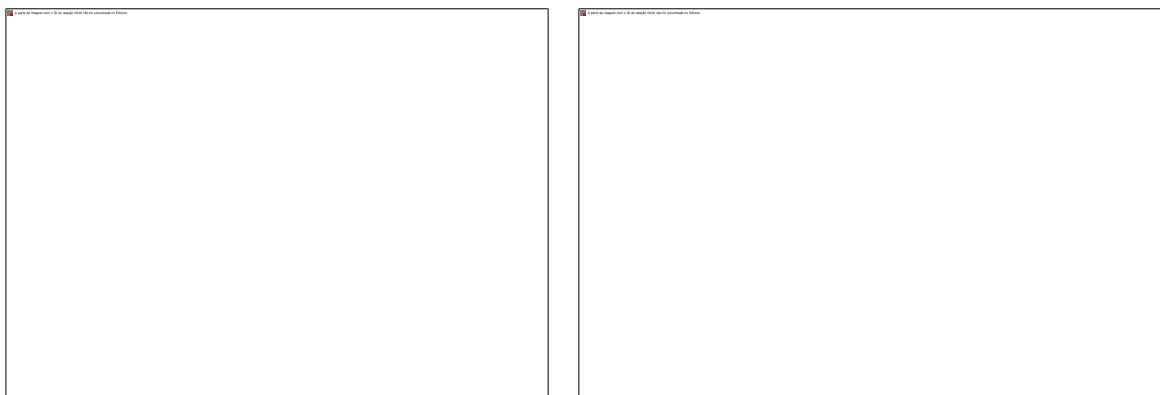


Fig. 279 Janet Echelman, *I.26*, 2012-13. *Amsterdam Light Festival*, Holanda⁹²⁸.

As mudanças constantes da forma, da cor e da espacialidade da obra permitem que esta nunca se mostre com uma forma fixa. A iluminação que se projeta sobre essa ondeante rede transforma-a numa surreal aurora boreal ou austral, conforme o hemisfério onde esteja instalada, desencadeando poéticas epifanias transcendentais ou cósmicas.

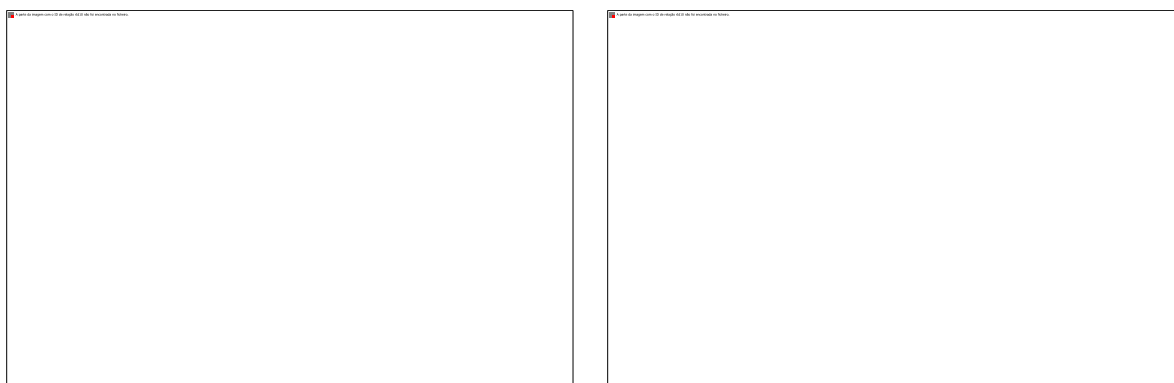


Fig. 280 Janet Echelman, *The Space Between Us*, 2013. *Site-specific*, instalação na praia de Santa Mónica, *Trienal de Arte de Santa Mónica*, de dia e à noite.

⁹²⁶ Imagem recolhida em: <https://www.echelman.com/> (consultado em 14 agosto de 2014).

⁹²⁷ *Idem.* (consultado em 14 agosto de 2014).

⁹²⁸ Imagens recolhidas em: <https://www.echelman.com/project/1-26-amsterdam/> (consultado em 12 agosto de 2014).

Existem por vezes vozes críticas a este tipo de instalações devido a possíveis armadilhas para os pássaros. Echelman é muito clara quanto a este assunto, afirmando que foi uma das primeiras questões ponderadas e que as aberturas das redes foram desenhadas pensando nas diversas espécies de pássaros. As redes são feitas de corda mais espessa, com aberturas mais amplas do que as usadas pelos passarinhos. As estruturas de Echelman acabam por ser semelhantes a videiras ou a bosques, situações texturais frequentemente encontradas em locais da natureza, e os pássaros estão bem adaptados para evitar estes obstáculos e para se servirem deles.

Não há notícia que pássaro ou criatura alguma tivesse sido prejudicada por qualquer das obras instaladas. A autora refere que são consultadas empresas de bioengenharia que explicam como as qualidades físicas da obra de arte satisfazem os critérios requeridos para não colocar as aves em perigo⁹²⁹. Todos os trabalhos passam por uma avaliação cuidadosa, antes do início da montagem, para que possam obter as autorizações legais.

9.3. Redimensionamentos culturais

Apresentada como uma escultura têxtil interativa, *Skies Painted with Unnumbered Sparks* foi instalada em Vancouver em março de 2014, numa zona muito movimentada da frente marítima da cidade, de paisagem urbana complexa, entre a doca de acostagem internacional, a escala dos 24 andares do Fairmont Waterfront hotel e a arquitetura do Centro de Convenções de Vancouver, que estica a terra relvada para o mar.

O *Studio Janet Echelman* desenvolveu uma colaboração com Aaron Koblin (1982), diretor criativo do laboratório criativo da *Google (Data Arts Team Google's Creative Lab)*, com o fim de produzir uma aplicação personalizada num *software* para telemóvel (*smartphone*) que permitisse intervir pictoricamente, projetando desenhos coloridos sobre a superfície da escultura. Assim, a autora conseguiu dilatar os limites físicos, expressivos e interativos dos seus projetos (fig. 281), facilitando a exploração e o usufruto estético da obra através desta aplicação em máquinas portáteis e individuais, permitindo o desencadeamento de outras densidades, formas e cores, e a simulação dos efeitos da gravidade e do vento.

Durante o dia, a forma monumental da escultura é subtil, transparente e delicada,

⁹²⁹ <https://www.echelman.com/about/> (consultado em 6 novembro de 2014).

misturando-se com as nuvens e com o céu. É uma matriz complexa de 860.000 nós feitos à máquina e à mão e 145 quilómetros de fibra entrançada pesando apenas cerca de 1600 quilos.

À noite, a escultura revive e refaz-se com os visitantes a puderem interferir pictoricamente na sua superfície em tempo real, com pequenos gestos através de aplicações nos seus dispositivos móveis. Feixes de luzes intensas podem ser manipulados, formal e cromaticamente, e projetados, como resultado de pequenos movimentos nos telemóveis e *iPhones* dos espectadores.

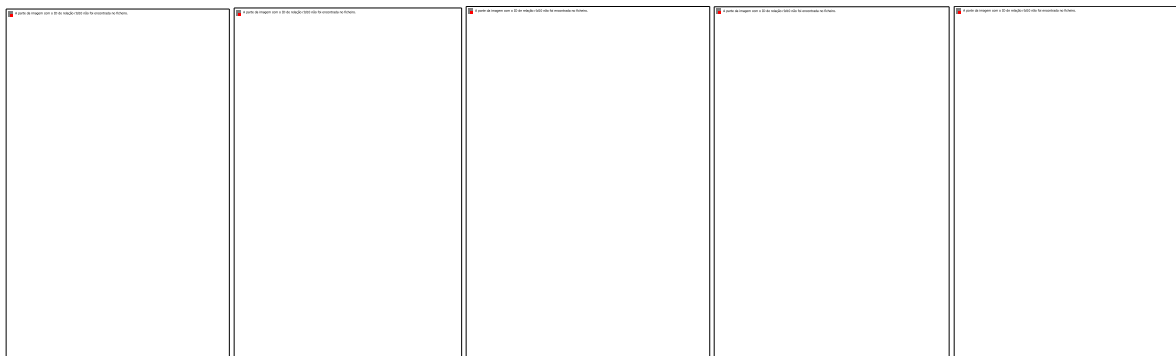


Fig. 281 Janet Echelman, *Skies Painted with Unnumbered Sparks*, Vancouver, Canadá, 2014⁹³⁰. As ondulações da forma são acompanhadas pelas cambiantes das cores da luz⁹³¹. Observam-se algumas interações dos observadores através de telemóvel, Vancouver, Canadá⁹³².

A escultura monumental, com uma aérea de cerca de 70 metros quadrados (figs. 281 e 282), foi um grande desafio técnico, tanto pela sua escala ambiciosa (mais de duas vezes o tamanho de sua maior escultura anterior), como pelo desafio interativo com o observador.

Para atingir a escala e a complexidade de *Skies Painted with Unnumbered Sparks*, Echelman pediu novamente a colaboração da *Autodesk*, um líder em *design* de *software* 3D, uma firma com grande apetência para a resolução de problemas. Através deste tipo de programa, as maquetes e o comportamento das peças em diversos meios torna-se “visível” e muito mais fácil de trabalhar, explorando a densidade, forma e escala com muito mais detalhe e sendo possível ver o resultado de imediato. Este tipo de tecnologia ajuda a desenvolver muito mais rapidamente qualquer ideia e a ter muito maior capacidade de realização.

Constituída inteiramente por fibras macias e processos construtivos fundados na mais remota memória têxtil, as robustas esculturas aéreas de Janet Echelman apoiam-se paralelamente nas mais recentes tecnologias.

Esta união entre passado e futuro leva para dentro das cidades arquétipos de sustentabilidade. As esculturas encaixam-se diretamente na arquitetura existente na cidade,

⁹³⁰ Imagem recolhida em: <https://www.echelman.com/project/skies-painted-with-unnumbered-sparks/> (consultado em novembro de 2014).

⁹³¹ *Idem.* (consultado em 18 novembro de 2014).

⁹³² Imagens recolhidas em: <https://www.mashedthoughts.com/2014/03/unnumbered-sparks-sculpture-lights-up.html> (consultado em 12 dezembro de 2014).

sem ocupação “física” dos espaços porque a sua presença é quase imaterial e, sendo aérea, faz com que as pessoas olhem para cima, elevem os olhos, o que nas cidades é raro.

Para apoiar a obra através de um vão tão extenso, Echelman utiliza uma fibra (*Honeywell Spectra*), um material durável e 15 vezes mais forte do que o aço, mas muito leve. As obras são projetadas de modo a poderem ser transportadas e montadas em diversas cidades ao redor do globo, o que aconteceu após a exposição de 2014 em Vancouver, por ocasião da *Conferência Internacional TED’2014*.⁹³³

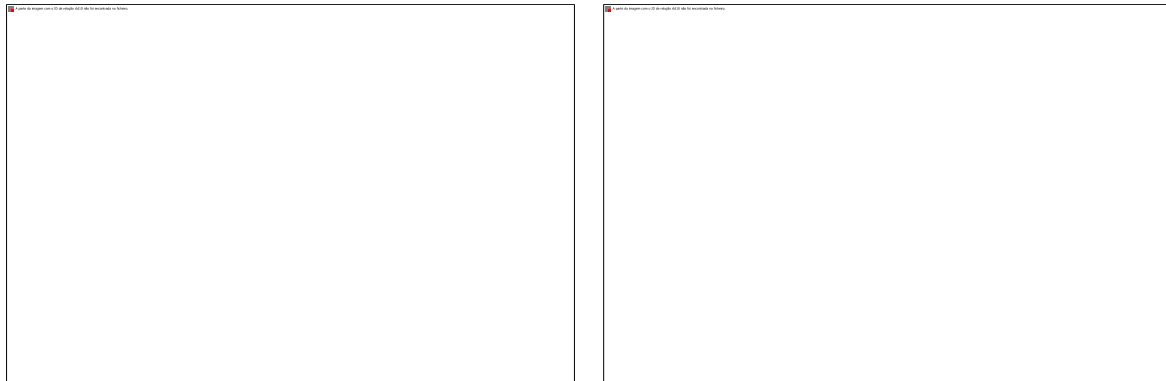


Fig. 282 Janet Echelman, *Skies Painted with Unnumbered Sparks*, 2014. Pormenor onde se percebe a estrutura da rede⁹³⁴. Os espectadores/participantes interagem através do telemóvel em *Skies Painted with Unnumbered Sparks*⁹³⁵.

O título da escultura, *Céus pintados com Incontáveis Faíscas*, refere-se a uma citação de Shakespeare em *Júlio César*⁹³⁶, o que desloca e amplia a atitude interventiva do espectador e a eleva para níveis mais elaborados de abordagem à obra (figs. 281 e 282). Através da componente de iluminação interativa, cada pessoa pode coreografar luz sobre a obra e, reinventando Shakespeare, poder ser uma daquelas estrelas – faíscas – e ser capaz de pintar o céu, “*I want people to feel protected, yet linked to open sky*” (...) “*I hope that visitors feel more connected to those around them – to neighbors and strangers*”, diz Echelman.⁹³⁷

É estimulante culturalmente esta alusão a uma obra da literatura de referência

⁹³³ Conferência Internacional TED’2014, sob o tema “Ideias que merecem ser divulgadas”, para a qual Janet Echelman foi convidada. <https://www.ted.com/> https://www.ted.com/speakers/janet_echelman (consultado em 18 novembro de 2014).

⁹³⁴ Imagem recolhida em: <https://www.echelman.com/project/skies-painted-with-unnumbered-sparks/> (consultado em 3 dezembro de 2014).

⁹³⁵ Fotografia de Bret Hartman, recolhida em: <https://www.echelman.com/project/skies-painted-with-unnumbered-sparks/> (consultado 2 em dezembro de 2014).

⁹³⁶ (Texto na versão original) A ironia deste discurso, o de que qualquer poder é demasiado efêmero, está no facto de Shakespeare o colocar em Julius Caesar que o profere momentos antes de ser assassinado.

Caesar:

I am Constant as the Northern Star
I could be well moved if I were as you.
If I could pray to move, prayers would move me.
But I am constant as the northern star,
Of whose true-fixed and resting quality
There is no fellow in the firmament.
The skies are painted with unnumbered sparks.
They are all fire and every one doth shine,

But there’s but one in all doth hold his place.
So in the world. ’Tis furnished well with men,
And men are flesh and blood, and apprehensive,
Yet in the number I do know but one
That unassailable holds on his rank,
Unshaked of motion. And that I am he
Let me a little show it even in this:
That I was constant Cimber should be banished,
And constant do remain to keep him so. 3.1.7.

⁹³⁷ Para uma mais completa informação sugere-se o visionamento do vídeo, colocado na *Internet* com o seguinte endereço: <https://www.unnumberedsparks.com>

internacional para proporcionar a interação dos espectadores através de um meio tecnológico que reflete um dos padrões mais populares da sociedade atual, como são os telemóveis e *iPhones*. Este confronto é lúdico, revestido das “regras” de comunicação e entendimento atuais, e transporta em si um dinamismo pedagógico que redimensiona duas culturas num mesmo sistema referencial, tornando-o muito mais apto ao estímulo da procura e da interiorização cultural (e da obra literária).

Atualmente, o espaço social tanto é físico como virtual e Janet Echelman percebeu isso claramente. A interação do público com a obra passa pela interação de um com os outros e de todos entre si. Assim, a obra é um elo de civilidade e união, de interação e colaboração lúdica, promovendo diálogos que aproximam as pessoas e as transformam em cidadãos completos. Só através de um tecido social consciente e solidário poderá haver lugar para uma sociedade sustentável e equilibrada.

Janet Echelman fez uma incursão pelo teatro em 2014, tendo realizado a cenografia para a *Performance A. Memory* realizada pela coreógrafa Katarzyna Kozielska para o Stuttgart Ballet (fig. 283).

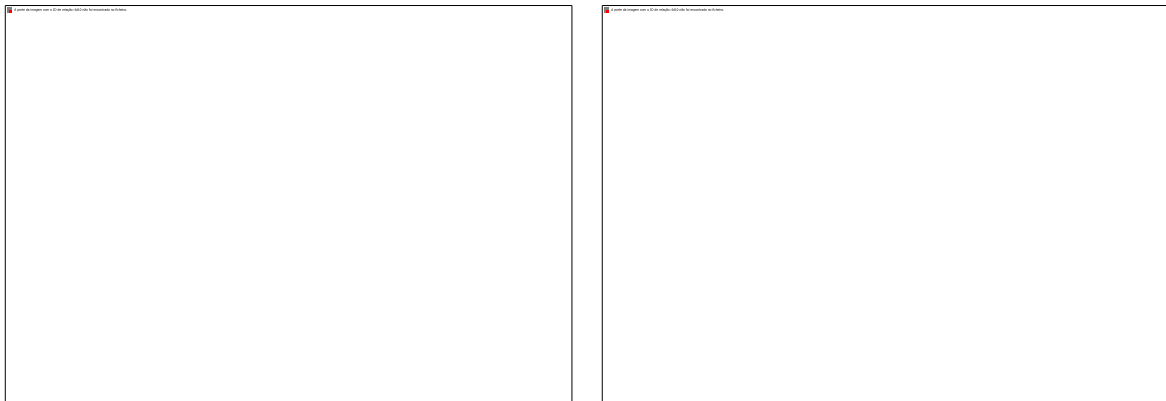


Fig. 283 Janet Echelman, cenografia, *A. Memory*, 23 de maio de 2014. Colaboração com a coreógrafa Katarzyna Kozielska do Stuttgart Ballet⁹³⁸.

Uma única peça desenvolve várias possibilidades de interações formais expressivas, assumindo as suas redes vórtices, círculos integradores, galáxias e planetas distantes, prolongamentos de gás e fogo. Uma única escultura têxtil com muitas aventuras visuais.

⁹³⁸ Imagens recolhidas em: <https://www.echelman.com/project/dance-collaboration-stuttgart-germany-2014/> (consultado em 30 dezembro de 2014).



⁹³⁹ Aventuras visuais, surpresas suspensas no ar, cidadanias mais intensas e interventivas, a arte como aquisição de experiências cognitivas, a expressão têxtil como investigação de novas narrativas, são as propostas de Janet Echelman para os ambientes das cidades por onde passa. Como no porto de Matosinhos, no norte de Portugal, as obras permanecem ao vento e todos as reconhecem como suas e se reconhecem nelas, criando um sentido de pertença e de lugar, reforçando e revitalizando a identidade cultural daquelas comunidades, redimensionando o quotidiano ao nível da poética.

10. A demonstração da sustentabilidade do belo accidental

10.1. A construção do acaso

Partindo de uma relação primordial com o têxtil, Alexandra Bircken (1967), de nacionalidade alemã, estudou moda na Central Saint Martins College of Art and Design, em Londres, trabalhando alguns anos nessa área. O seu *atelier* em Colónia situava-se junto da galeria de arte BQ⁹⁴⁰ cujo galerista, depois de observar alguns dos seus projetos utópicos e arredados da funcionalidade que qualquer peça de *design* deve cumprir, a convida para uma exposição individual em 2004. Desde essa altura, Alexandra Bircken apenas produziu obra como artista plástica, desenvolvendo a sua vocação mais conceptualista, não obstante o seu apelo às estruturas, aos objetos e ao têxtil como pele e abrigo.

Nas primeiras obras da autora equacionam-se várias perspetivas do mundo, mas com uma forte ligação à natureza silvestre, à manualidade operativa e à recolção, aparentemente furtiva, das matérias-primas. Também se percebe uma enigmática relação com o universo infantil e silvestre, entendido por um ponto de vista feminino, sendo mais tribal, no seu aspeto lúdico, do que maternal. Mas, essencialmente, estas suas obras deixam transparecer uma atitude ritual perante o mundo, numa tentativa de estabelecer elos antigos entre o Homem, o tempo e o espaço natural.

⁹³⁹ Fig. 284, retrato fotográfico de Janet Echelman, recolhido em: <https://www.likesuccess.com> (consultado em 18 novembro de 2014).

⁹⁴⁰ Galeria que mais tarde se mudou para Berlim e onde Alexandra Bircken vem a expor recorrentemente. <https://www.alexandrabircken.com/bio/> (consultado em 15 outubro de 2014).

Alexandra Bircken faz-se pensar de civilização e das suas incongruências.

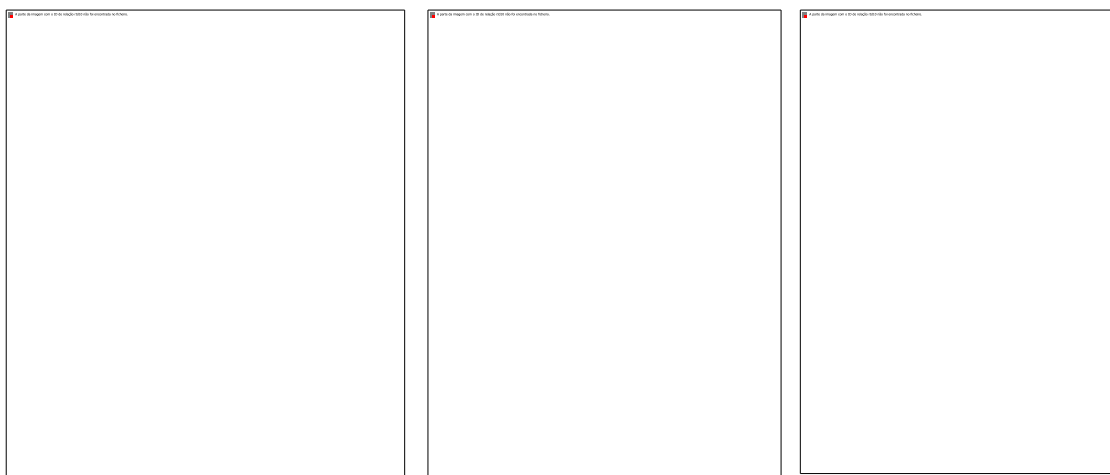


Fig. 285 Alexandra Bircken, *Ship*, 2007. Madeira, plantas secas, panos, fios têxteis, Gladstone Gallery, Londres⁹⁴¹. *Drape*, 2007. Madeira, cimento, roupa, cera, parafusos e aço, 240 x 300 x 230 cm, Saatchi Gallery Londres⁹⁴². *Cagey*, 2010. Instalação, madeira, pano, fios têxteis, metal, Kunstverein, Hamburgo⁹⁴³.

As suas construções parecem obedecer a um jogo ingênuo de recolção casual e recomposição de uma outra ordem, com base num livre arbítrio cuja dimensão e objetividade são lúdicas, circunstanciais e efêmeras. Sendo a experiencição do efêmero, do rústico, do espontâneo e do lúdico uma das enormes lacunas das sociedades desenvolvidas da atualidade, a maioria das obras da autora fortalece estas premissas, reencaminhando essas ações, de modo perceptivo, para o espectador e para um modo de integrar implicitamente esses valores. Estas construções, como por exemplo *The Ship* (fig. 285, à esquerda), contagiam-no e sugestionam a sua participação num outro paradigma plástico, de forma completamente diferente dos veleiros de Bispo do Rosário (fig. 49, p. 86).

Os detritos encontrados, os fios, os troncos e ramos de árvores e arbustos, as flores ressequidas, os panos rasgados, as redes, os fragmentos de coisas, constroem engenhos estranhos, precários, que aparecem também como reminiscência das arquiteturas temporárias das comunidades alternativas utópicas dos anos sessenta e setenta, mais ou menos à margem da sociedade (figs. 285 e 286, à esquerda). E quando a autora adiciona a essas construções a tecelagem, as peças imbuem-se de uma atmosfera feminina que sublinha ainda mais os aspetos anteriores continuando a contrariar os vetores da erudição na obra de arte (figs. 287 ou 292).

A autora está interessada em criar um sistema alternativo, destruindo hierarquias de

⁹⁴¹ Imagem recolhida em: <https://www.goldstonegallery.com/exhibition/1338/installation-view#&panel1-7> (consultado em 15 dezembro de 2014).

⁹⁴² Com exceção das especificamente referenciadas, as imagens relativas a esta autora foram recolhidas no seu *site* oficial da *Internet* no seguinte endereço: <https://www.alexandrabircken.com/kunstverein-hamburg-2012/> (consultado em 10 outubro de 2014).

⁹⁴³ Fotografia de Fred Dott, Kunstverein Hamburg, recolhida em: <https://www.arttattler.com/archive/alexandrabircken.html> (consultado em 2 fevereiro 2014).

valoração em relação aos objetos e materiais utilizados, de forma a poder colocá-los num novo contexto. Algumas peças parecem teias de aracnídeo nas quais ficaram enleadas coisas, objetos.⁹⁴⁴

10.2. O aparente encontro sem procura

É uma constante na obra de Alexandra Bircken a percepção da marca do acaso, de uma forma coerentemente encenada. Parece que tudo se conjugou “por acaso” – os materiais, as peças, a própria ideia. Esta aparente convergência de essência e motivo, de atitude e materiais, predispõe a obra a aproximar-se de um domínio da filosofia oriental, no axioma “não procuro, encontro”. No entanto as suas obras são bastante trabalhadas e nada “ocasionais”, o que é perceptível em *Stonewear* de 2012 (fig. 286, à direita).⁹⁴⁵

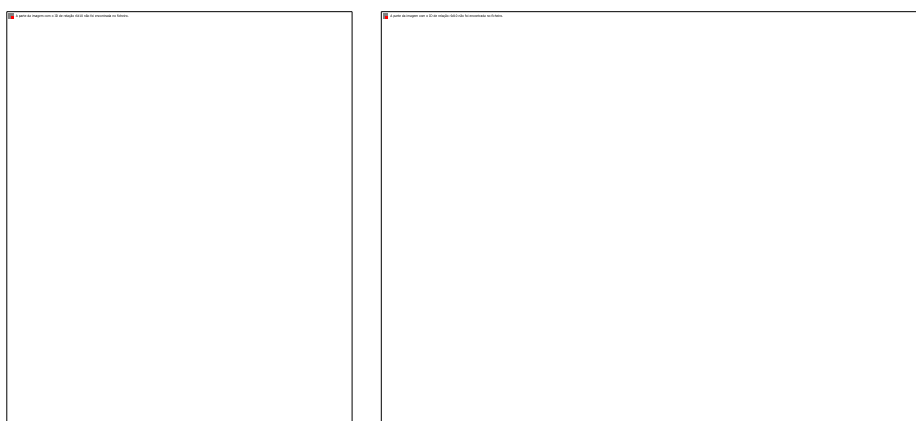


Fig. 286 Alexandra Bircken, *Chariot*, 2012. Exposição *Recent Works*, Herald St. Londres. *Stonewear*, 2012. Exposição *Hausrat*, Kunstverein, Hamburgo.

A tecnologia aparentemente rudimentar transmite inocência às suas peças, remetendo precisamente para construções acidentais a partir da manipulação de materiais do acaso e orientando frequentemente a nossa percepção para a ideia de jogo, do brincar (até porque

⁹⁴⁴ Encontrámos uma alusão semelhante no artigo publicado *on line*, em 25 de junho de 2012, na revista *This is Tomorrow – Contemporary Art Magazine* (não refere o autor): “Many of her pieces resemble textile ‘spider’s webs’ in which various objects such as children’s toys, pieces of clothing or branches and stones are entangled.” <https://www.thisistomorrow.info/articles/alexandra-bircken-household-assets> (consultado em 7 dezembro 2014).

⁹⁴⁵ Sobre *Stonewear*, de 2012, embora sem pesquisa exaustiva, não encontramos nenhuma referência à associação desta obra à de Jacques-Louis David (1748-1825), *A Morte de Marat*, 1793 (pintura a óleo sobre tela, 128 x 165cm, Museu Real de Belas-Artes da Bélgica, em Bruxelas). No entanto, anota-se a percepção de similitude, não direta, mas devido aos elementos integrados: uma banheira envolta em panos que, embora sejam o seu próprio molde, o que também nos transporta para um “aninhamento”, visualmente estão dependurados das bordas, em uso, como se de compressas húmidas para cobrir chagas se tratasse; por outro lado, estamos perante uma ausência – de alguém que ali poderia estar reclinado; ainda o facto de a eventual banheira estar sobre um tapete, o que nomeia o objeto como dignitário, ou a alguém que dentro dele poderia estar; não havendo ninguém e estando o tapete colocado do avesso, não negando o caráter de plano simbólico, assume de facto a ausência de alguém, remetendo a um hipotético reverso narrativo desse plano. Embora o título também não oriente para esta interpretação, intui-se esta obra como um eventual monumento relacionado com a obra de David. Esta peça também nos pode transportar para o tratamento a que a roupa é sujeita, esfregada com pedras, para parecer já usada, como acontece com as calças de “ganga coçada”, mas mais pelo título do que pela iconografia.

alguns dos objetos recoletados têm essa referência).

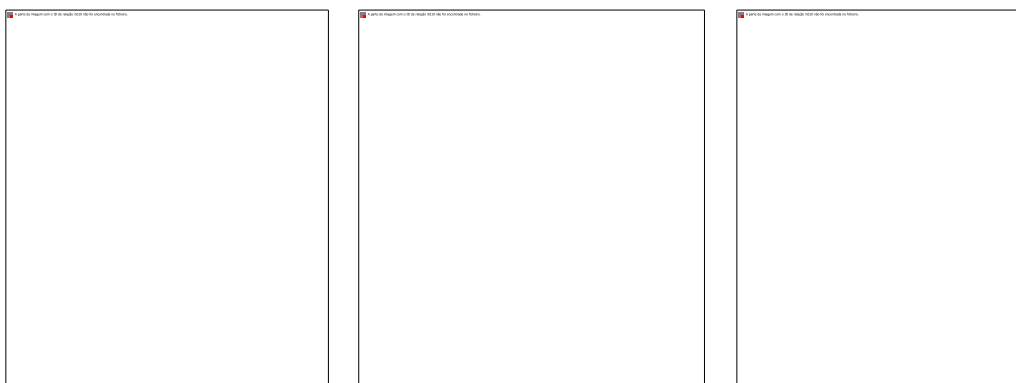


Fig. 287 Alexandra Bircken, *Runner in the woods*, 2011. Exposição *Think of me*, Galeria Kimmerich, Nova Iorque. *Birchfield*, 2011. Studio Voltaire, Londres. *Lapses*, 2010. Kunstverein, Hamburgo.

O nomadismo, que parece rondar a forma e a metodologia criativa da autora, remete para a própria biografia de Bircken, ironicamente, fruto da globalização contra a qual a autora parece lutar. Sendo alemã de nascimento (Colônia), estudou em Londres de 1991 a 1995, viveu em Paris entre 1997 e 1999, voltou a Londres, onde foi leitora no Central Saint Martins College of Art and Design entre 2000 e 2008, entre 2004 e 2008 também esteve em Colônia, num *Studio Residency* em Imhoff Stiftung, e em 2014 fez uma residência em Harare, no Zimbabué, circunstâncias que poderão ter sido determinantes para um enquadramento estético e conceptual nas propostas alternativas das décadas de sessenta e setenta.⁹⁴⁶

A sua experiência como *motard* fê-la acumular outro tipo de vivências que a levam à criação de obras onde tira partido direto dos objetos, reafirmando uma atitude ritualista perante o mundo.

A obra *Blondie* (figs. 288 e 289), que também remete para a sua inicial atividade como *designer* de moda, ao reproduzir o corpo no objeto – o cabelo no lenço que o há-de cobrir – retira ao objeto propriamente dito a sua significação para o consagrar, uma vez mais, ao domínio ritualista.

A autora trabalha reflexivamente, desencadeando metalinguagens, como se verifica nesta obra. Tem um suporte têxtil, com característica utilitária e que permite a reprodutibilidade, o que lhe acentua a característica de objeto comum, para, de uma forma redundante, contrariar nele a sua própria função através da representação fotográfica daquilo que deveria prender ou esconder (cabeleira de cabelos longos, expressivos, livres).

⁹⁴⁶ Alexandra Bircken tem participado em exposições por diversos lugares na Europa, América, África e Japão. A exposição *Fiber in Form*, no Institute of Contemporary Art em Boston, E.U.A., de 1 de outubro de 2014 a 4 de janeiro de 2015, assim como a *ESKALATION*, em The Hepworth Wakefield, em Inglaterra, de 26 de setembro a 25 de janeiro de 2015, foram as mais recentes que realizou. Nesta última apresenta corpos esvaziados realizados a partir de moldes diretos. <https://www.heraldst.com/news/> (consultado em 27 setembro de 2014).

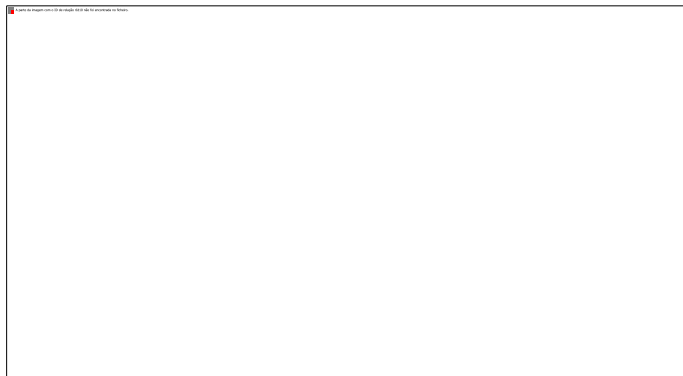


Fig. 288 Retrato de Alexandra Bircken para a exposição e performance *Blondie* no espaço LRRH_Studio In Hinterzimmer em Berlim⁹⁴⁷.

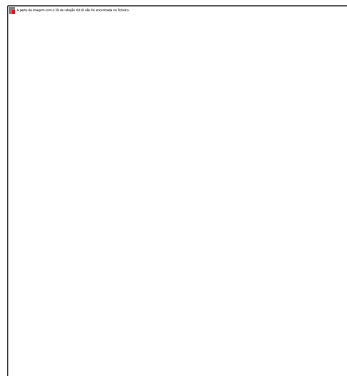


Fig. 289 Alexandra Bircken, *Blondie*, 2009. Impressão digital sobre tecido de seda, 110 x 110 cm⁹⁴⁸.

O objeto, ao mesmo tempo que nega o seu objetivo comum, revela-o, através da reprodução do que encobre – um escalpe de cabelos louros sobre uma trama de seda, objeto que eventualmente irá cobrir uma cabeça. É uma afirmação da assunção do coberto no têxtil que o cobre.

O cabelo em si é usado frequentemente como fio têxtil. São muitos os autores que o usam como elemento para bordar, tricotar ou para desenvolver matéria têxtil de obra partindo das suas propriedades físicas, incluindo aquelas a que se sujeita quando em uso natural, como a trança, a rasta, assim como a prensagem a quente, com que se adquire um gênero de tecido cardado⁹⁴⁹, potenciando a transferência de algum sentido ritualista para criação artística.

10.3. O olhar descomprometido e a estética da utopia

Nos últimos anos temos observado que Alexandra Bircken procura o corpo humano como campo de debate artístico. Usa o mesmo tipo de metodologia criativa nestas obras, recoletando objetos e reconstruindo através deles a obra, manequins, roupa, equipamento de *motard*, compondo-os ou instalando-os como um todo ou como partes truncadas. Esta nova atitude tem um dramatismo mais assertivo e perturbador porque é um trabalho sobre a pele, o escalpe. Quando o suporte da obra é equipamento de *motard*, trabalha-o com uma

⁹⁴⁷ Fotografia de Aglaia Mulder & Frédéric Leemans. Aglaia Mulder (1968) é arquiteta e Frédéric Leemans (1966) é fotógrafo. *Byebyeby* é um projeto em comum iniciado em 2002, nome sob o qual produzem um tipo de fotografia narrativa (“contadora de histórias”). Por ocasião da Christie’s Multiplied Art Editions Fair, *byebyeby* realizou uma edição limitada de retratos de artistas, impressos numa edição de 15 + 3 PA (de 210 x 297 mm sobre papel), 2011. Imagem recolhida em: https://www.byebyeby.com/site/?page_id=1091 (consultado em 3 dezembro de 2014).

⁹⁴⁸ *Blondie*, impressão sobre seda, 100 exemplares e 11 provas de artista (PA), Berlim (2010) Imagem recolhida em:

<https://www.oogaboogastore.com/shop/art/Scarves/Bircken-BlondieScarf.html> (consultado em 4 dezembro de 2014).

⁹⁴⁹ Como exemplifica a obra de Jenine Shereos (1978), autora americana (E.U.A.), formada em Artes na Universidade da Califórnia, participante na *Contextile* de 2012 e de 2014. Os seus trabalhos são de pequeno formato, bi e tridimensionais, numa relação estreita com a estrutura vegetal natural, a qual, muitas vezes, serve de estrutura condutora primária ao desenvolvimento das peças.

aproximação muito viva e consciente a um outro modo contemporâneo de estar, partilhando imaginários da tribo dos “cavaleiros do asfalto”.

Se a emoção de cortar o vento e ser tão veloz quanto ele, leva os *motards*, que se entendem como uma tribo de cavaleiros, a ideais de vida universalistas, sem fronteiras e sem dogmas, leva-os também a sentir, ao mesmo tempo, que comungam com os elementos naturais, com a natureza, identificando-se com ela.

Esta comunhão torna-se literal com as conjunturas atmosféricas – vento, frio, calor, chuva –. Tudo é diretamente refletido no corpo do “cavaleiro”. O seu cavalo veloz, agora motorizado, acaba por ser tão frágil quanto ele, correndo a galope no fio da navalha, onde qualquer desequilíbrio será fatal. E esta consonância com a vida selvagem é maior porque o jogo é de vida ou morte, jogo sério, sem rede, que ao mínimo acidente se torna geralmente decisivo quando a velocidade é temerária, tal como acontece com um animal selvagem.

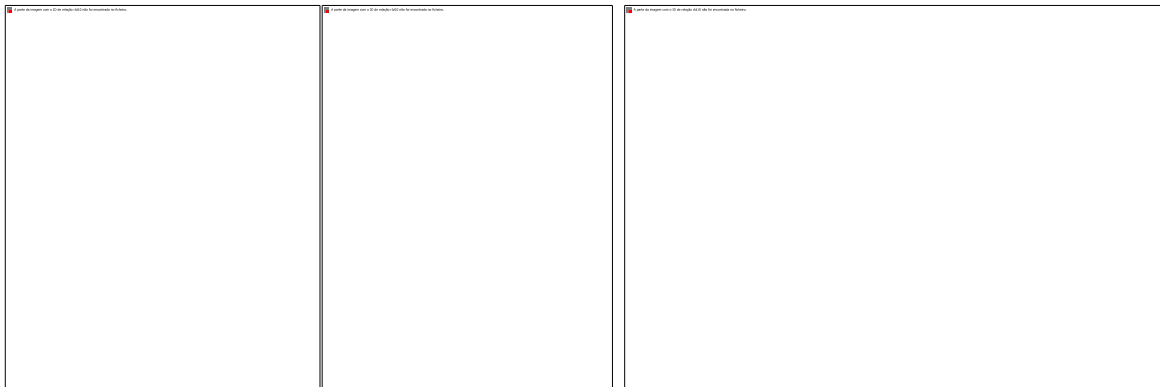


Fig. 290 Alexandra Bircken, *Snoopy*, 2014. Fato de *motard*, 153x161x14 cm. *Furygan*, 2014. Exposição *Escalation*, The Hepworth Wakefield, Inglaterra. *Strom*, 2013. Exposição *Inside Out*, BQ, Berlim⁹⁵⁰.

São todas estas emoções que a autora transfere para as suas obras... Mas objetivamente fala apenas de uma outra – a da vítima.

Tal como cavalos, também as motos são parte da matéria-prima desta encenação semântica dramática. Cortadas pelos eixos de simetria, mostram abertas as suas entranhas, agora de aço brilhante.

Alexandra Bircken fotografa os corpos espalmados de animais da floresta que jazem no asfalto mortos depois de um atropelamento, as peles abertas, rotas, para as expor paralelamente aos fatos de *motards*, de cabedal, com as suas insígnias, fibra que já foi segunda pele de outro ser, abertos, espalmados, escoriados e rasgados pelo derrube por terra do cavaleiro que os envergava. Mas a batalha não foi perdida, tal como na efemeridade das construções com ramos e fibras, o conceito de belo sustentável vem à tona da obra e resiste.

⁹⁵⁰ Imagens recolhidas em: <https://www.heraldst.com/alexandra-bircken/> (consultado em 27 dezembro de 2014).

Ainda jovem, renitentemente trabalhando o têxtil com propostas atuais e descomprometidas, Alexandra Bircken dirigiu o debate da arte têxtil contemporânea para situações que só aparentemente se enquadram no tipo *readymade*. Cada peça é tratada como obra única, histórica e temporalmente bem delimitada e isto acontece porque cada fato de *motard* tem a sua história, o seu drama, a que a autora apenas dá visibilidade estética e conceptual, tratando o tema quase como homenagem, devido ao título das peças terem como referência as palavras escritas nos próprios fatos – *Snoopy*, *Furygan*, *Strom...* (fig. 290). Homenageando os fatos, homenageia a pele do escalpe simbólico – símbolo de poder nas sociedades primitivas.

Neste tipo de acidentes, vítima e agressor, são um e o mesmo. Por outro ponto de vista, estas peças da autora podem erguer-se para gritar em nome daqueles que não têm culpa que uma estrada de alta velocidade lhes atravesse o território, como podem erguer-se também para alertar sobre a sinistralidade *motard*. Mas sobretudo eleva a fasquia da arte têxtil contemporânea, numa medida utópica e objetual, semelhante à que Joseph Beuys (1921-1986) lançou quando expôs objetos comuns como representação absoluta e metafórica da utopia de um acontecimento.⁹⁵¹

Numa das últimas exposições individuais realizadas, que intitulou *Eskalation* (fig. 291), a autora apresenta um conjunto de figuras esvaziadas, realizadas a partir de moldes diretos de corpos humanos que são depois cosidos como fatos/pele.



Fig. 291 Alexandra Bircken, *Deflated Bodies*, 2014. Tecidos costurados, tinta, madeira. The Hepworth Wakefield e Herald St, Londres. Pormenor⁹⁵².

⁹⁵¹ “Bircken creates a new value system for banal materials and everyday objects, and creates a world somewhere between *Toy Story* and *Joseph Beuys*”, segundo Sjarel Ex, director do Museum Boijmans Van Beuningen em Roterdão. In: SJAREL, Ex, “Alexandra Bircken: a World Between *Toy Story* and Sigmund Freud”, artigo sobre a exposição de AB no Museum Boijmans Van Beuningen em Roterdão. *Artdaily*, 23 de fevereiro de 2014. <https://www.thewowa.com/en/top/detail/14acyyul.html> (consultado em 10 dezembro de 2014).

⁹⁵² Fotografia de Stuart Whipps, recolhida em: <https://www.artfund.org/what-to-see/exhibitions/2014/10/01/conflict-and-collisions-new-contemporary-sculpture-exhibition> (consultado em 15 dezembro de 2014).

A pele é o nosso maior órgão, o que envolve e define os contornos da forma, como afirma a autora. Podemos facilmente perceber o compromisso entre estas figuras e os trabalhos realizados a partir dos fatos de *motard* e encontrar um fio condutor entre estas duas conceptualizações.

Durante estes dez anos de produção intensa a autora nunca se afastou do têxtil e as referências à teia pontuam toda a sua obra. Podem ser teias demasiado ortogonais ou demasiado irregulares, armadilhas de objetos diversos, quotidianos e comuns. Objetos carregados de energia semântica que, estranhamente, não são eleitos protagonistas, prevalecendo a obra como um todo.

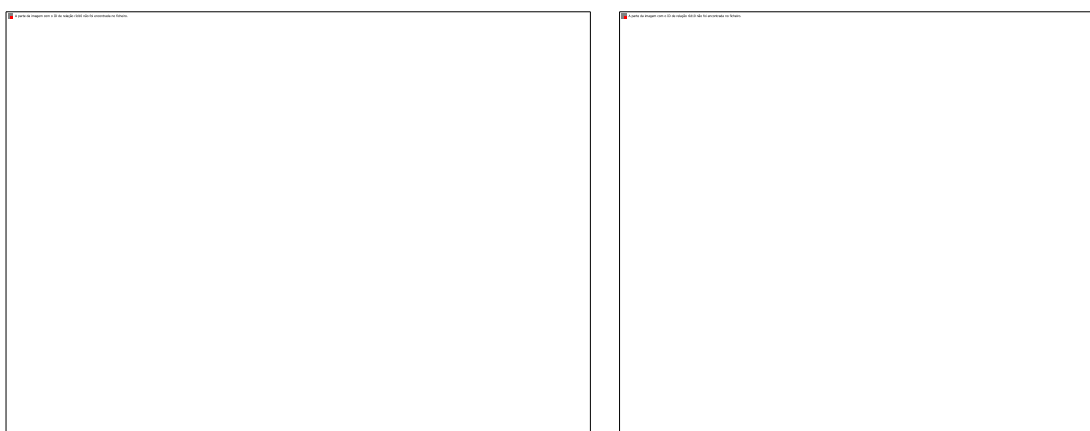


Fig. 292 Alexandra Bircken, Instalação, 2011. Arthur Boskamp Foundation, Hohenlockstedt⁹⁵³. *Receptor*, 2009. Lã, fibra, aço, borraça⁹⁵⁴.

Ao estabelecer essas novas relações ritualistas entre objetos, materiais diversos com matérias muito diferentes, redefine a sua função e valor, aludindo implicitamente a outras formas de belo – o do quotidiano, o do efêmero, o do esporádico, o do incerto. A facilidade com que encontra este belo, quase funcional, talvez tenha a ver com a sua vocação inicial de *designer*. A função e a forma anteriores são transcendidas passando para uma lógica do domínio da comunicação da ideia artística, numa metamorfose semântica coerente com o todo.

Entretecendo o natural e o fabricado, sem triagem hierárquica ou qualquer outra diferenciação, o que Bircken propõe ao observador é uma abordagem da obra imparcial e sem preconceitos.



⁹⁵⁵ É pois necessário um olhar descomprometido e de reflexão sensível a

⁹⁵³ Imagem recolhida em: <https://www.heraldst.com/alexandra-bircken/> (consultado em dezembro de 2014).

⁹⁵⁴ Imagens recolhidas em: <https://www.textileartscenter.com/blog/alexandra-bircken/> (consultado em 15 agosto 2014)

⁹⁵⁵ Fig. 293, retrato fotográfico de Alexandra Bircken recolhido em: <https://www.whitetube.de/> (consultado em 16 dezembro de 2014).

valores não instituídos para se poder evocar formulações deste teor. Alexandra Bircken tem a aproximação e o afastamento necessários para efetivar este tipo de narrativa ritualizada, uma das metodologias possíveis para a abordagem sistémica da sustentabilidade. Se nas suas obras anteriores é óbvio que o argumento fundamental atravessa as questões do foro da sustentabilidade, e isso é significativo até na atitude de recolção direta, sem tecnologias complexas ou mais pesadas, nestas últimas obras, o que é equacionado é um processo de pensamento, de raciocínio, uma metodologia para uma outra estética, uma estética da utopia para fazer a abordagem do concreto.

11. Chiharu Shiota – A perda da batalha pela sustentabilidade

11.1. A vingança de Aracné e o adormecimento dos tempos

Chiharu Shiota nasceu em 1972 no Japão, em Osaka. Fez aí os seus primeiros estudos artísticos, na Kyoto Seika University, continuando nos anos noventa a estudar arte na Alemanha. Ligada à arte performativa e tendo como referência o trabalho de Ana Mendieta (1948-1985)⁹⁵⁶, impulso que ainda se percebe no seu trabalho, a influência da estrutura e da picturalidade têxtil acabam por ser mais fortes e determinantes nas suas obras, muito por influência de Magdalena Abakanowicz com quem trabalha quando chega à Alemanha⁹⁵⁷. Atualmente ainda vive e trabalha em Berlim e nos últimos anos tem estado ligada à docência.⁹⁵⁸

A arte têxtil como instalação, potenciada na transformação dos espaços físicos em espaços mentais, um complexo de estruturas lineares que nos transportam para ambientes interiores e antigos, à semelhança dos aracnídeos que tomam posse dos espaços adormecidos

⁹⁵⁶ MATSUMURA, Madoka, *Chiharu Shiota – Where Are We Going?*, catálogo, publicado por Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art, the MIMOCA Foundation, 2012. Ana Mendieta, cubana formada e residente em Nova Iorque desde jovem, desenvolveu das mais importantes obras de arte performativa (escultura, pintura, fotografia e vídeo), *Body Art*, *Land Art* performativa e *Ecofeminist art*, sendo um marco dos movimentos feministas mundiais.

⁹⁵⁷ Quando termina os seus estudos no Japão decide vir para a Europa aprofundar os seus conhecimentos sobre arte performativa e desenvolvê-los com Marina Abramovic (1946) mas, nos primeiros contactos, por ainda não estar à-vontade com o idioma, confunde o nome desta com o de Magdalena Abakanowicz (que aceita o seu pedido de tutoria), avançando, então, num percurso reorganizado em torno do conceito têxtil. Paralelamente desenvolve uma forte formação académica já iniciada no Japão. Residiu no Japão até 1996, estudando na Kyoto Seika University desde 1992, embora, entretanto, tenha feito um semestre, de 1993/04, na School of Art, Australian National University, em Camberra, na Austrália. Em 1996 vem para a Alemanha, para a Germany Hochschule für Bildende Künste Hamburg, e, entre 1999 e 2003, frequenta a Künste Berlin. Continua o seu treino académico na Universität der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig entre 2010 e 2013. <https://www.chiharu-shiota.com/en/biography/> (consultado em 22 abril de 2014).

⁹⁵⁸ Em 2011 foi professora convidada no California College of the Arts e em 2010-2013 na Kyoto Seika University.

no tempo (fig. 295), as instalações de Chiharu Shiota inquietam, cativam e transformam pela instauração do drama (294 ou 306, p. 341). Transformam o mundo da visibilidade de tal modo que nele se podem incluir outras percepções, outros territórios.

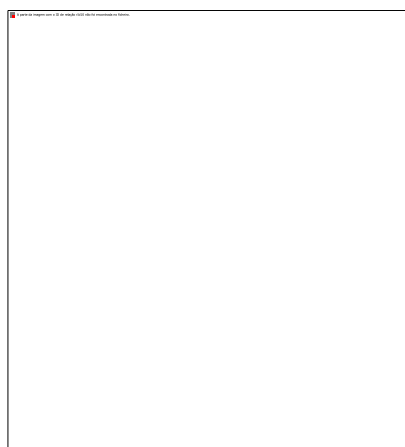


Fig. 294 Chiharu Shiota, *In Silence*, 2002. Akademie Schloss Solitude, Estugarda, Alemanha⁹⁵⁹

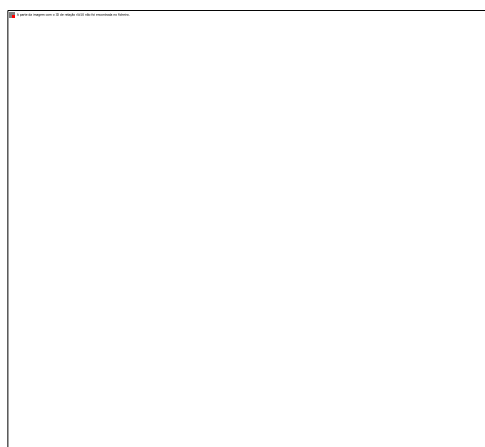


Fig. 295 Chiharu Shiota, *In Silence*, (2008) 2011. Akademie Schloss Solitude, Estugarda, Alemanha⁹⁶⁰.

Inscritas num círculo alargado do têxtil, Chiharu trabalha por temas, que podem ser formas ou ideias, até esgotar ou se cansar das narrativas que estas lhe permitem. É frequente sobrepor situações, confrontá-las, jogar nos limites semânticos até à obsessão.

Na instalação *Memory of Skin* no Kunstmuseum de Bona, em 2000, ou na *Trienal de Yokohama*, em 2001 (fig. 296, à esquerda), observamos vestidos longos e vazios com uma escala colossal, que lembram algumas obras de Magdalena Abakanowicz. Noutras situações expositivas, estas roupas agigantadas podem ter movimentos rotativos ou oscilantes, como em *After That* de 1999, no Ludwig Forum, em Aachen, ou estarem manchadas e envoltas em terra (obra com o mesmo título, *After That*), o que se repete na exposição da Universidade Künste (Berlim), ou ainda, *Making of Memory of Skin*, em 2001 (Berlim), um vestido enormíssimo instalado em espaço urbano aberto, livre, como se secasse ao vento, repetindo-se a obsessão quando os expõe numa outra instalação, trémulos devido a um constante fluxo de água derramado por chuveiros colocados no topo (*Memory of Skin*, na Gallery Fleur, na Kyoto Seika University, no Japão, em 2005), para em 2008 surgirem maculados com escorrências de aparência visceral (*After That - Memory of Skin*, no National Museum of Art de Osaka). Paralelamente estes longos vestidos fundem-se com as suas teias, sucumbindo à envoltência, como em *Trauma/Alltag*, na Gallery Goff + Rosenthal em Berlim.⁹⁶¹

⁹⁵⁹ Imagem recolhida em: <http://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2002> (consultado em 25 agosto de 2015).

⁹⁶⁰ *Idem.* (consultado em 25 agosto de 2015).

⁹⁶¹ Estas instalações podem ser vistas em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2000>; <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=1999>; <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2001>

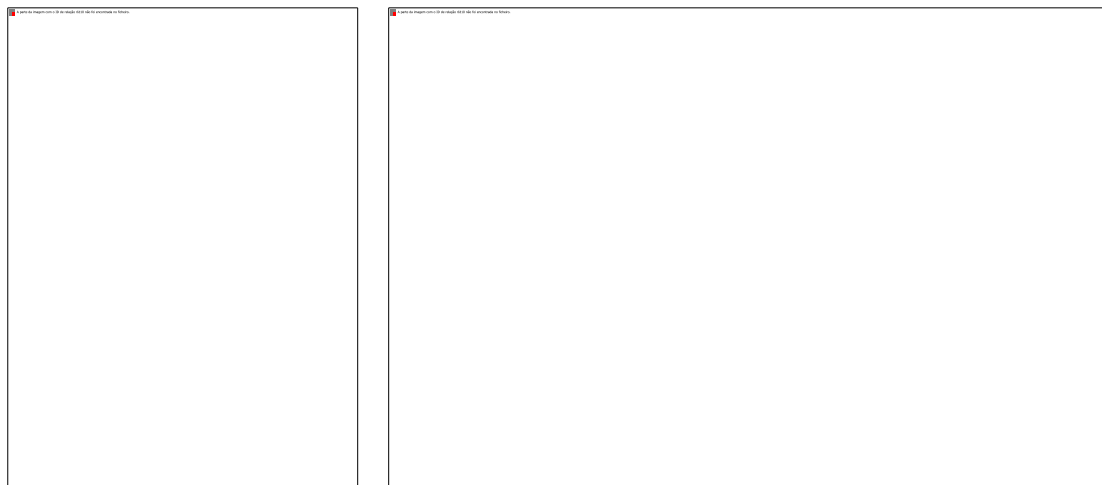


Fig. 296 Chiharu Shiota, *Memory of Skin*, 2001. *Trienal de Yokohama*⁹⁶². *Memory of Skin*, 2001⁹⁶³.

Se os vestidos agigantados são recorrentes na obra de Chiharu Shiota, é também perceptível a progressiva negação de liberdade às peças (fig. 296, à direita), contrariando a ideia, eventualmente espectável, que esses vestidos se aproximassem do estágio da vida e, embora de corpos transparentes, se movessem harmoniosamente como os capotes negros de Ana Vieira. Mas caminharam para o estatismo, totalmente presos, espiados e envolvidos por alguma estranha aranha (fig. 269, à direita), também ela gigante, escondida algures (ou seremos nós, observadores, essa aranha?). Depois apercebemo-nos de que os vestidos surgem como invólucros de humanos gigantes, despojos de alguma matança, ou talvez testemunhos de algum deus distante que tivesse sido subjugado por Aracné e sentenciado a um silêncio estático. A tragédia acerca-se, mas vê-la estática e permanente, é oferecer-se em impulso maior do que ela própria.

As teias de Chiharu são mórbidas, não é possível sobreviver-lhes. Não são penetráveis nem luminosas como as de Tomás Saraceno. A percepção privilegiada é numa situação exterior, ou, se houver a proposta de atravessamento do seu arriscado território, apenas é permitido circular através de corredores, pequenos espaços que se estabelecem como livres de perigo, mas que nunca perdem a sua força ameaçadora.

Quando são circunscritas por paralelepípedos (fig. 297), quando o drama é neles encerrado, o terror tremendo desaparece. A circunscrição domestica os medos. O drama transforma-se em objeto e em acidente. O mal está contado.

⁹⁶² Imagem recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/data/works/2001/07.jpg> (consultado em 3 dezembro de 2014).

⁹⁶³ *Memory of Skin*, 2001, *Yokohama Triennale*. Imagem recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/> (consultado em 5 dezembro de 2014).

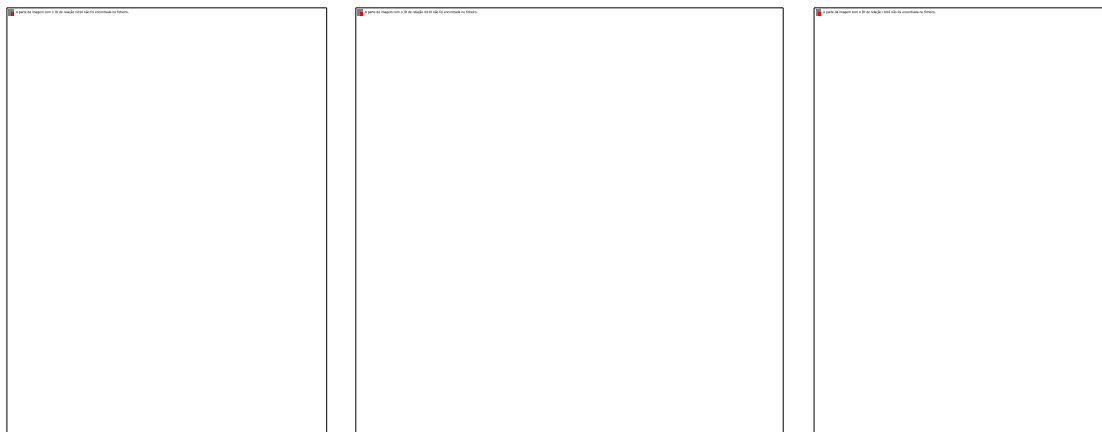


Fig. 297 Chiharu Shiota, *State of Being (children's dress)*, 2012, Caixa em acrílico, vestido de criança, tinta, fio preto, 120 x 80 x 45 cm⁹⁶⁴. *State of Being (Chair)*, 2011. Metal, cadeira, fio negro⁹⁶⁵. *State of Being (1820 edition Goethe books)*, 2012. Metal, livros antigos de Goethe, fio negro, 150 x 100 x 80 cm⁹⁶⁶.

Os objetos de Chiharu são muito estimulantes como metodologia ensaística para uma escala instalativa. Mais pequenos, estes espaços fechados, permitem mal que se vejam os objetos neles escondidos, engolidos pela bruma textural da teia. O espaço ortogonal, essa neblina e a suspensão dos objetos trazem uma visão global daquilo que também são as instalações *in situ*. Universos fechados no silêncio de uma antiga tormenta apocalíptica. Sonhos de bloqueio traumático. A própria autora refere a dificuldade de distinguir entre o sonho e a realidade.⁹⁶⁷

As suas construções são opostas às de Tomás Saraceno. Enquanto este propõe possíveis reorganizações do caos de forma a possibilitar a vida num padrão mais aliciante, integrado e sustentável, Chiharu Shiota constrói, destrói e reconstrói as suas teias, espetacularmente intimatórias, labirínticas e caóticas, onde enreda o espectador, asfixiando-o e assegurando-se de uma paragem definitiva num tempo. Não deixa nenhuma réstia de esperança, traduzindo o mundo na sua mais nefasta amargura (fig. 295). Quando essa esperança é consentida, ela é realizada por intermédio de outro ato destruidor, o do fogo (fig. 294).⁹⁶⁸

Tal como Tomás Saraceno, também Antony Gormley propõe situações tecnicamente similares.

Antony Gormley cria e sujeita uma das personagens do seu povo mental através de uma

⁹⁶⁴ Imagem recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/> (consultado em 18 dezembro de 2014).

⁹⁶⁵ *Idem.* (consultado em 18 dezembro de 2014).

⁹⁶⁶ *Idem.* (consultado em 19 dezembro de 2014).

⁹⁶⁷ “When I dream... I feel the dream as reality. I can't distinguish between dream and reality. When I wake up, I have the feeling I'm still dreaming.” <https://www.walkinginmymind.southbankcentre.co.uk/html/artists/view/chiharu> (consultado em 8 setembro de 2014).

⁹⁶⁸ Ações intituladas *In Silence* e realizadas recorrentemente: no ano de 2000, na Haus am Waldsee, em Berlim; em 2002, na Akademie Schloss Solitude, em Estugarda; em 2003, na Württembergischer Kunstverein, também em Estugarda; e em 2008, no CentrePasquArt, em Bienne, na Suíça. O sacrifício pelo fogo projeta-se normalmente em pianos. Por vezes, usa os restos carbonizados que sobram dos instrumentos para os supliciar envolvendo-os pelos emaranhados das suas “teias”.

teia que a sustenta ao mesmo tempo que também a aprisiona. Mas em *Another Singularity* (fig. 298), uma obra dos finais da primeira década do século XXI, a estruturação do espaço cúbico da sala é organizada de modo a gerar uma lógica, um padrão, onde se pode decodificar o labirinto espacial, quase como um mapa galático.

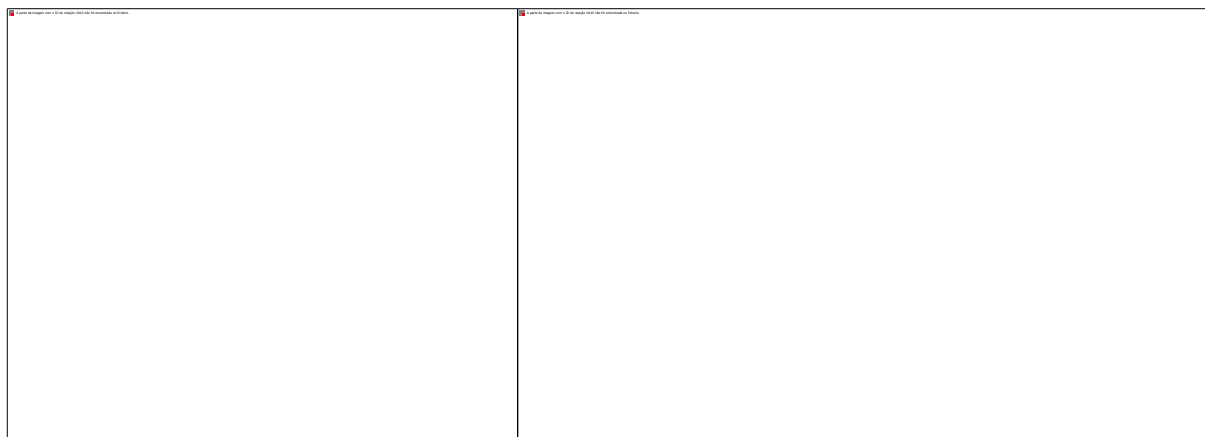


Fig. 298 Antony Gormley, *Another Singularity*, 2008-2009. Outra perspectiva da mesma obra⁹⁶⁹.

Não há objetos cativos na teia, mas é a própria estrutura que delineia a figura, a constrói e lhe dá forma (ou a própria figura que, para se organizar espacialmente, dá origem à teia), transformando os liames engendrados no seu próprio cativeiro. A libertação é impossível porque conduz à sua queda. Aquilo que cria, enforma e suspende, é o agente que aprisiona, são os 682 cabos radiais que formam um padrão tetraédrico.

Esta visão da vida e do mundo é uma constatação severa, mas a esperança é trazida pela interação do espectador com a obra, que à medida que se desloca, ao acionar a circulação do ar, provoca a sua oscilação, como se a figura suspensa respirasse autonomamente, tornando a obra mais salubre, lúdica e pedagógica do que as de Chiharu Shiota.

A autora cria dramatizações espaciais, assumindo que as “tece” e, sem nunca se afastar do paradigma do fio mitológico que interliga as coisas e tece o mundo, reformula criativamente os seus trabalhos, entrelaçando-se com reminiscências das propostas de Marina Abramovic⁹⁷⁰, ou de Eva Hesse (1936-1970)⁹⁷¹, ou até de Saraceno (1973)⁹⁷², mas comunicando a convicção de que o mundo que vivemos, seja ele entendido como onírico, mítico ou real, é um lugar sem saída nem esperança. Principalmente sem deuses salvíficos. Apenas com Aracné e os gémeos Tanato e Hipnos⁹⁷³. Uma pulsão de morte, um impulso

⁹⁶⁹ Imagens recolhidas em: <https://www.antonygormley.com/sculpture/chronology> (consultado em 17 dezembro de 2014).

⁹⁷⁰ <https://www.marinafilm.co.uk/> (consultado em dezembro de 2014).

⁹⁷¹ <https://www.hauserwirth.com/artists/34/eva-hesse/images-clips/> (consultado em 13 dezembro de 2014).

⁹⁷² Website de Tomás Saraceno: <https://www.tomassaraceno.com/>

⁹⁷³ Tanatos e Hipnos, deuses gregos que personificavam as forças da morte e do sono, respetivamente, irmãos gémeos, filhos de Nix, personificação da noite. Um dos primeiros deuses fundadores na cosmogonia grega, foi gerador de numerosa prole, entre a qual se encontram

instintivo e inconsciente no sentido da destruição, em que apenas Aracné parece ter a participação consciente e “construtiva”, mas a sua capacitação fundadora identifica-se aqui com uma ameaça anunciada.

A aparente personalidade *borderline*, acaba por ser consentida pela autora quando assume a semântica da sua obra como reflexo dos seus “estados de espírito”, uma projeção sua em obra:

“*La création de fils est le reflet de mes propres sentiments. Un fil peut être remplacé par le sentiment. Si je tisse quelque chose et qu’il se révèle être laid, tordu ou noué, tels doivent avoir été mes sentiments lorsque je travaillais.*”⁹⁷⁴

11.2. O mito que se extravasou – a perda da consciência

A vocação *performer* da autora revela-se claramente quando as suas instalações incluem uma vertente teatral (fig. 300), como se fossem cenografias de atuações. A autora funde a *performance*, desenvolvida principalmente até ao dobrar do milénio, na instalação *in situ*. A aproximação ao palco como obra, deixava antever a apetência da autora para esta área e, quando começaram a surgir oportunidades, Chiharu Shiota desenvolveu-as com as mesmas soluções que obsessivamente lhe servem de norte, passando as cenografias a fazer parte integrante do mesmo léxico (figs. 299-302).

De facto, Chiharu Shiota realizou diversas cenografias para teatro e ópera: a primeira foi em 2003 para a Akademie Schloss Solitude de Estugarda, para a peça *Solitude*, do dramaturgo Kerstin Specht⁹⁷⁵; no mesmo ano desenvolveu também a cenografia para *All Alone*, com a colaboração de Yoko Kaseki, realizada no Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, em Varsóvia; em 2007 realizou a cenografia para *From In Silence/Art Complex*, Kanagawa Arts Foundation, Kenmin Hall, Kanagawa, (com a colaboração de Dorky Park e Constanza Macras); em 2009 criou o cenário para a ópera *Oedipus Rex* (fig. 301), para o European Centre for the Arts, Festspielhaus Hellerau de Dresden⁹⁷⁶ e Hebbel Am Ufer, em Berlim; a cenografia de *Tattoo (Dea Loher)*, dirigida por Toshiki Okada, New National Theatre em Tóquio; em 2011 *Matsukaze* (fig. 302), com Pia Maier Schriever para a ópera de Toshio Hosokawa no Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelas.⁹⁷⁷

as três Moiras (Cloto, Lachesis e Átropos), que deram continuidade à potência determinista de Nix, agora com uma fortíssima engendração têxtil, como vimos anteriormente.

⁹⁷⁴ <https://www.galeriegaillard.com/fr/artistes/bio/82/chiharu-shiota> (consultado em 22 setembro de 2014).

⁹⁷⁵ Kerstin Specht, *Solitude*, director Alex Novak e produtor Florian Vogel, 2003.

⁹⁷⁶ Com direção e coreografia de Constanza Macras e Dorky Park.

⁹⁷⁷ Com a direção e coreografia de Sasha Waltz, para a Polish National Opera Warsaw e a Orchestre Philharmonie do Luxemburgo, Staatsoper, Berlim.

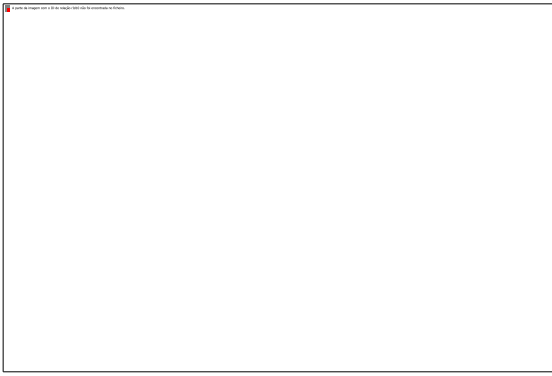


Fig. 299 Chiharu Shiota, cenografia para *Tristan and Isolde*, 2014. Kiel Opera House, Alemanha⁹⁷⁸.

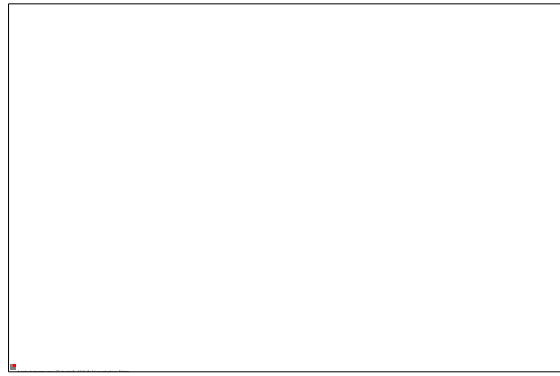


Fig. 300 Chiharu Shiota, *Accumulation*, 1994. Instalação, School of Art da National University of Canberra, Camberra, Austrália.

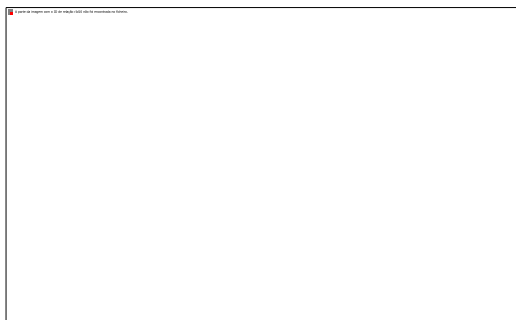


Fig. 301 Chiharu Shiota, *Oedipus Rex*, 2010. Cenário, Festspielhaus Hellerau/Dresden, Hebbel Am Ufer/Berlim⁹⁷⁹.

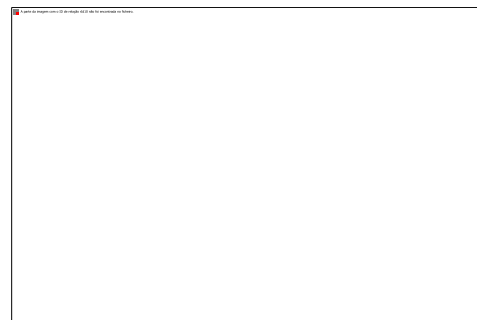


Fig. 302 Chiharu Shiota, cenografia de *Matsukaze - Dialogue in Limbo*, 2011. Pormenor de cenas, Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelas^{980/981/982}.

Exatamente como nas instalações, Chiharu Shiota imagina e desenvolve cenografias densas e labirínticas ao ponto de se poder afirmar que a linha que separa umas das outras é muito ténue, até porque algumas instalações são performativas com a incorporação de atores/figurantes. O sincronismo entre a representação e o espaço trabalhado é o momento performativo que, depois de consumado, é seguido até ao final da exposição por um outro tipo de *performance*, pois o seu apelo à dramatização é contínuo e acaba por abranger o espectador

⁹⁷⁸ Fotografia de Olaf Struck, recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/> (consultado em 15 dezembro de 2014).

⁹⁷⁹ Imagem recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/> (consultado em 15 dezembro de 2014).

⁹⁸⁰ *Idem*. Imagem recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/> (consultado 15 em dezembro de 2014).

⁹⁸¹ Imagem recolhida em: <https://www.blog.berlin.bard.edu/matsukaze-evocative-merger-of-theatrical-traditions/> (consultado em 21 agosto de 2014).

⁹⁸² *Idem*. (consultado em 21 agosto de 2014).

que, na maioria das instalações, as penetra e integra, contemplativa e sensitivamente, num processo um pouco semelhante ao que se percebe nas obras instalativas de Boltanski, fazendo desencadear a emoção e um sentimento de impotência perante fatalidades bárbaras.

Antes da sua chegada a Berlim, Chiharu Shiota percorria os caminhos do ritual, em instalações pessoais mais ou menos sadomasoquistas. Já aqui se antevia a obsessão do fio como metáfora daquilo que aprisiona e compromete a liberdade. O fio/cabelo (fig. 304), o fio que aprisiona, o fio vermelho que simula sangue (fig. 305), as raízes que recolhem os corpos como as teias (fig. 303).

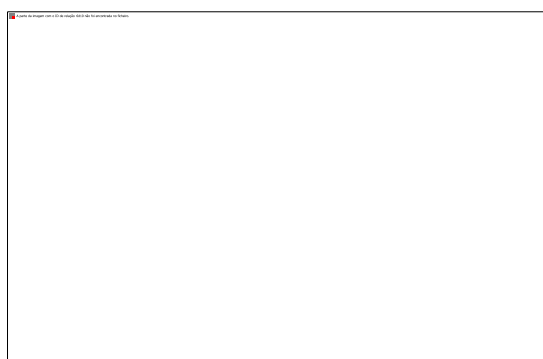


Fig. 303 Chiharu Shiota, *Shiota's Try and Go Home*, 1998. Performance, Kerguehennec, França⁹⁸³. Performance⁹⁸⁴.

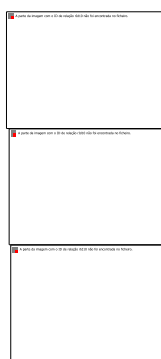


Fig. 304 Chiharu Shiota, *In the Bathroom*, 2002.

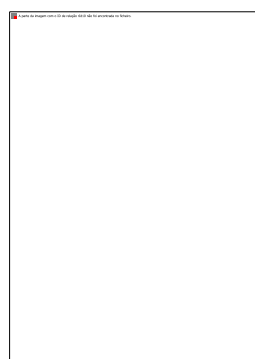


Fig. 305 Chiharu Shiota, *performance*, 2001. Fotografia, Islândia⁹⁸⁵.

Talvez o seu percurso se tivesse aprofundado nesta direção se tivesse solicitado tutoria a Marina Abramovic (1946), em vez de se ter dirigido a Magdalena Abakanowicz. Provavelmente devido à influência de Abakanowicz, Chiharu Shiota desenvolveu esta, já instaurada, consciência do têxtil mais consistente, física e mitologicamente, o que dirigiu a sua produção noutra direção conceptual e operativa, deixando claro que a determinação de prosseguir com o espectro obsessivo e traumático continua naturalmente a alimentar as suas criações, imbuídas da constante dramatização. É também aqui que se afasta de Ana Mendieta e reorganiza o seu discurso estético de forma mais reflexiva e exterior a si própria – sem se sentir, mas vendo-se.

A coerência no trajeto da sua obra percebe-se bem nesses percursos performativos, onde já era o fio, a essência da matéria têxtil, o seu primeiro e principal elemento. É potencialmente expressivo e reúne características físicas que o transformam em agente gerador. É esta

⁹⁸³ (...) “For example one piece, conducted in 1998 entitled ‘try and go home’ saw Shiota fast for four days straight before smearing her naked body with mud and earth and climb into a hole. The piece harmonized the juxtaposing concepts of life and death; the hole both representing the womb and the grave. She touched upon the feelings of loss and emptiness in this piece, both emotions that have remained prevalent in all of her work since.” <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=1997> (consultado em 20 dezembro de 2014).

⁹⁸⁴ Imagem recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=1997> (consultado em 3 agosto de 2014).

⁹⁸⁵ Imagem recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2001> (consultado em 3 agosto de 2014).

essencialidade que Chiharu Shiota trabalha, tanto na dinâmica física, como na semântica. “*Os fios são tecidos uns nos outros. Interligam-se. Rasgam-se. Desamarram-se. São como um espelho dos sentimentos.*”, escreveu a autora quando expôs em 2012, na Galeria Daniel Templon, em Paris⁹⁸⁶. É por isto que o fio é potencialmente narrativo. “Linguagem”, no caso de Chiharu Shiota, porque a narrativa está para além do nosso mundo possível, uma linguagem complexa de um outro tempo aparentemente muito antigo (ou que estará ainda num futuro), “*um tempo de quando as aranhas dominavam o mundo com a sua arte*”, parafraseando Mia Couto⁹⁸⁷, e, exatamente da mesma forma, como *Shiota's Try and Go Home* (fig. 303), parece tentar encontrar uma toca para hibernar em simbiose com a terra.

11.3. A grande derrota e a sagração estética

Mesmo quando Chiharu Shiota usa outro tipo de materiais fá-lo num registo labiríntico e textural, podendo o fio ser eventualmente substituído por elementos com o mesmo potencial agregador. O registo mental continua semelhante quando as suas linhas quebradas se transformam em lianas e envolvem as coisas e todo o espaço das suas instalações, num ritmo de crescimento tão natural quanto o da teia de aranha. E podemos recordar crescimentos naturais reorganizados pela vontade humana para obter construções com um determinado fim e uso, como as pontes vegetais vivas do estado indiano de Meghalaya.

Na *Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilha*, em 2004 (fig. 306), a autora fez uma fusão entre instalação e *performance*, entre a teia e a mundo vegetal, dramatizando um espaço (des)construído à semelhança da sua linguagem e dimensão criativas, onde no interior atores habitam um proposto adormecimento contínuo, num enleado de trepadeiras, o que o assemelha a uma toca de hibernação. A vegetação é tão ou mais ameaçadora do que as teias, podendo pela sua autonomia vital aprisionar até um esquecimento vinculativo à ordenação cósmica, sem a legitimação mítica de Aracné – sem a consagração humana feita através do mito como, apesar de tudo, acontece em *Unconscious Anxiety* (fig. 307).

⁹⁸⁶ POIRET, Dominique, “Chiharu Shiota tisse sa toile à Paris”, *NEXTarts*, Paris, Liberation, 31 de janeiro de 2012. https://www.next.liberation.fr/arts/2012/01/31/chiharu-shiota-tisse-sa-toile-a-paris_792572 (consultado em 19 novembro de 2014).

⁹⁸⁷ COUTO, Mia, “A Infinita Fiandeira”, *Livro de Contos – O Fio Das Missangas*, Lisboa, Companhia das Letras, (1.ª edição, Caminho, 2003), 2009. ANEXO 6.

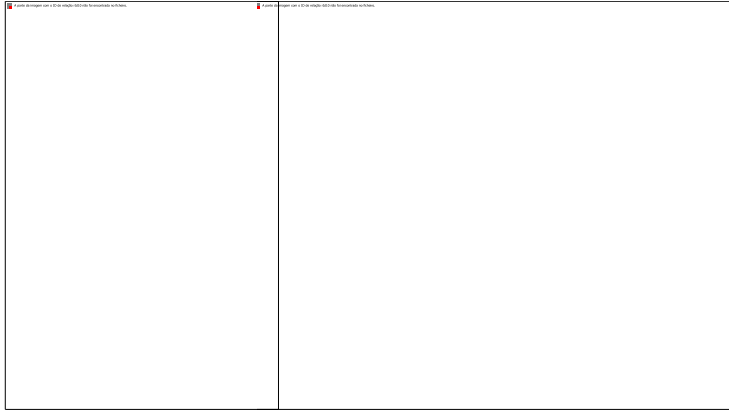


Fig. 306 Chiharu Shiota, *Bielal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilha*, 2004⁹⁸⁸. Interior da instalação⁹⁸⁹.

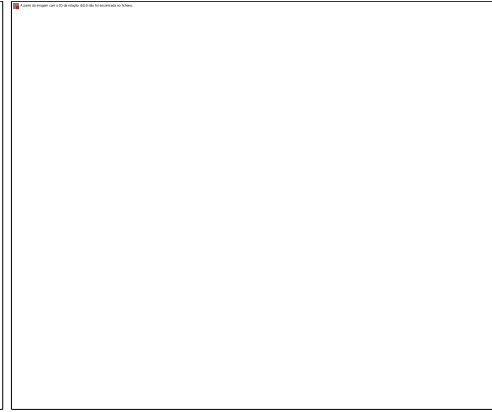


Fig. 307 Chiharu Shiota, *Unconscious Anxiety*, 2009. Instalação, Galeria Christophe Gaillard, França⁹⁹⁰.

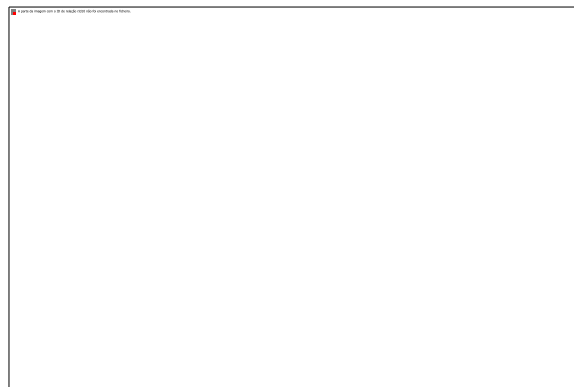


Fig. 308 Chiharu Shiota, *Stairway*, 2012. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kunsthalle, Kiel⁹⁹¹.

A escada suspensa, eventualmente salvadora, poderia levar a uma saída, mas não apresenta solução, estando tão bloqueada quanto os adormecidos de Sevilha. Aqui ator e drama são o espectador, porque é apenas a ele que a escada é oferecida. Sem atores, a encenação transforma-se de facto em experiência de cárcere.

Para a instalação *Dialogue from DNA*, de 2004 (fig. 309), originalmente criada para o Manggha - Centre of Japanese Art and Technology em Cracóvia, na Polónia, e que, posteriormente, foi instalada noutros espaços, com outras denominações, Chiharu Shiota angariou sapatos (todos oriundos do Japão), através de textos explicativos na *Internet*, no jornal e no rádio, solicitando às pessoas a doação de sapatos que já não usassem (fig. 309, ao centro). Cada sapato deveria ter uma nota manuscrita descrevendo a sua origem ou qualquer memória facultada pelo seu antigo proprietário. Ligados entre si por fio vermelho, a autora cria diversas formas de reencontrar relações da memória individual com a história coletiva. A

⁹⁸⁸ Imagem recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/> (consultado em 15 dezembro de 2014).

⁹⁸⁹ *Idem*.

⁹⁹⁰ *Idem*. Imagem recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/> (consultado em 15 dezembro de 2014).

⁹⁹¹ Imagem recolhida em: <https://www.sonnymond.blogspot.pt/2011/04/chiharu-shiota.html> (consultado em 16 dezembro de 2014).

cor vermelha do fio transfere Ariadne para o lugar de Anacné.

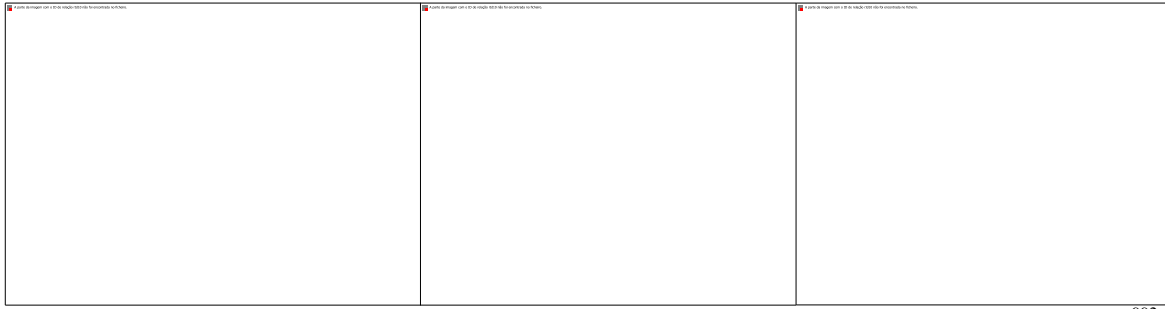


Fig. 309 Chiharu Shiota, *Dialogue from DNA*, 2004, Manggha - Centre of Japanese Art and Technology em Cracóvia, na Polónia⁹⁹². *Over the Continents*, 2008. The National Museum of Art, Osaka⁹⁹³. *Trace of Life*, 2008. Torstrasse 166, Das Haus der Vorstellung, Berlim⁹⁹⁴.

A linha, de traçado aleatório e caótico, é transformada em radiais evidentes com potência expansiva.

*“I see the thread symbolically for human relations. In most of my thread installations, the thread forms are a three-dimensional web – in the end everything is connected. (...) This makes some of my installations like a labyrinth and when you enter it, it changes your perception. From the inside of an installation, the outside looks different and the other way round. I like it when people experience that. (...)”*⁹⁹⁵



⁹⁹⁶ Aqui o fio é condutor, expande, e o coletivo é mobilizado para fora pelo peso visual dos sapatos e pelo impulso visual da forma radial que estas instalações acabam por ter. Por muito pictóricas e visuais que sejam as obras de Chiharu Shiota, estão impregnadas de uma semântica narrativa que permite determinados tipos de conexões para além das emocionais.

Nesta autora observam-se algumas obras que se interligam com a palavra escrita como elemento pictórico e de narrativa, como em *Over the Continents* (fig 309, ao centro), com a introdução de um frágil documento sobre a história de cada sapato escrito pelo doador, ou na sua instalação de 2013, que denominou *Cartas de Agradecimento* (fig 311), composta por centenas de cartas de gratidão pelo trabalho desenvolvido e pela projeção que tem dado às artes plásticas japonesas que os seus concidadãos lhe têm escrito.

A dinâmica espacial criada parece ser como se algum vento estranho

⁹⁹² Imagem recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2004> (consultado em 5 outubro de 2014).

⁹⁹³ Imagem recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2008> (consultado em 6 outubro de 2014).

⁹⁹⁴ *Ibidem*. (consultado em outubro de 2014).

⁹⁹⁵ GRESLÉ, Yvette, “Chiharu Shiota: ‘other side’”, *Closes 5*, janeiro de 2014. <https://www.fadwebsite.com/2013/11/18/chiharu-shiota-other-side/> ©2010 FAD WEBSITE <https://www.townereastbourne.org.uk> (consultado em 23 setembro de 2014).

⁹⁹⁶ Fig. 310, retrato fotográfico de Chiharu Shiota recolhido em: www.nyartsmagazine.com (consultado em 23 setembro de 2015).

indiscriminadamente levantasse as folhas escritas e as fizesse pairar pelo ar, numa levitação estática. Helicoidal, este redemoinho proporciona a percepção de vozes incertas cristalizadas num momento. São narrativas ao vento que só existem como coletivo, que apenas juntas são capazes de se fazer ouvir e ter dimensão visível. Mas a palavra está suspensa na teia, não é como a de Lai que se desfaz em linha e brota dos livros. Aqui é a linha que a imobiliza. No entanto é usada para fazer obra... quase como a madeira que estimula a potência do fogo.

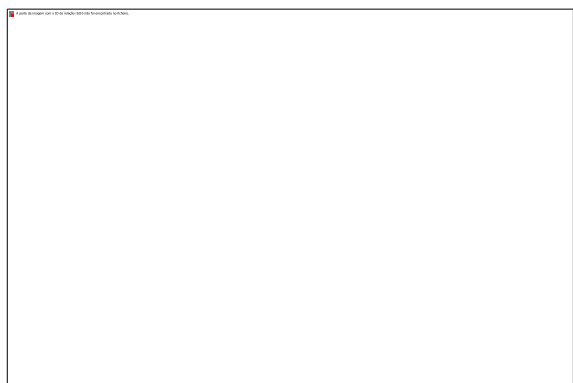


Fig. 311 Chiharu Shiota, *Letters of the Thanks*, 2013. Museu nacional de arte de Kochi, Japão⁹⁹⁷.

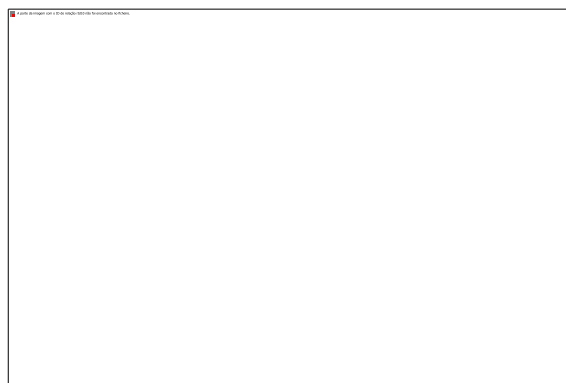


Fig. 312 Chiharu Shiota, *The Key in the Hand*, 2015. 56ª. Bienal Internacional de Venezia⁹⁹⁸.

Já na sua instalação na *Bienal de Veneza* de 2015 a intrincada trama de fios vermelhos, pode remeter-nos para Ariadne e alguma tentativa de evasão do labirinto (da teia que aprisiona), o que nos permite uma penetração quase total na zona inferior da sala, deixando um ecossistema habitável, permitindo-se deixar pontas soltas de onde pendem chaves. Em *The Key in the Hand* (fig 312) os barcos não estão acessíveis, mas sobre eles escorre uma chuva de chaves, atributos de abertura, de possibilidade de entrada... Mas sendo a visão de baixo para cima, e a posição natural do barco seja a da flutuação, o espectador vê-se submerso, e, angustiado, apenas se lembra da memória difusa do travo adocicado do sangue misturado na água de épicas lutas travadas pelos atuns e cetáceos, que recordamos da dramática obra *Pesca do Atum*, pintada entre 1966 e 1967 por Salvador Dali (1904-1989).⁹⁹⁹

Embora o dramatismo (a sensação de uma chuva pesada e ensanguentada e um permanente deambular sem acesso ao barco – hipotético salva-vidas), o hipotético valor salvífico desta obra deixa um pouco de expectativa para as obras que desenvolverá no futuro.

⁹⁹⁷ MATSUMOTO, Norihito e SHIOTA, Chiharu, *Letters of Thanks*, Kochi, Kochi Museum of Art, 2013. Imagem recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2013> (consultado em 2 setembro de 2014).

⁹⁹⁸ Fotografia de Sunhi Mang, recolhida em: <https://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2015> (consultado em 23 setembro de 2015).

⁹⁹⁹ Salvador Dali, *Pesca do Atum*, 1966-1967. 400 x 300 cm, óleo sobre tela, coleção particular.]

12. A utopia empreendedora num planeta sustentável através da criatividade e da arte

12.1. O prazer do conhecimento, de ser vivo, livre e de poder criar

Tomás Saraceno (1973) nasceu numa Argentina efervescente com a efémera esperança peronista (1973-1976). Originário de uma família socialmente envolvida, de raiz italiana, com uma mãe bióloga, muito empenhada em fazer uma ciência mais eficiente e adaptada à vida real das populações, e um pai conselheiro agrícola e promotor de desenvolvimento das cooperativas que então tentavam otimizar os novos paradigmas técnicos e metodológicos de um país ainda pouco desenvolvido nesses aspetos.

Durante o regime opressivo da ditadura dos generais que se seguiu a família foi expulsa da Argentina, tendo sido exilada para uma Itália já longínqua, para uma pequena vila perto de Veneza, onde se refugiou durante cerca de onze anos. Mais tarde, já nos anos oitenta, voltariam para a terra natal de Tomás, São Miguel de Tucumán, onde, ainda adolescente, Saraceno inicia os seus estudos formais de arquitetura, formando-se em 1999. Em 2000 termina a pós-graduação em Arte e Arquitetura na Escuela Superior de Belas-Artes Ernesto de la Cárcova, em Buenos Aires. Esta inflexão da arquitetura para as artes plásticas apontava já no sentido do seu trabalho ulterior, tendo aprofundado e ampliado os seus estudos na mesma área na Alemanha, na Staatliche Hochschule für Bildende Kunst, em Frankfurt, de 1999 a 2001, atraído pela docência de Peter Cook (1936), um dos fundadores do *Grupo Archigram*¹⁰⁰⁰. Posteriormente, em 2003, frequentou o Istituto Universitario di Architettura di Venezia da Universidade de Veneza (IUAV).

Entre as diversas sinergias que desenvolve, faz grandes amizades, das quais salientamos: Daniel Birnbaum (1963)¹⁰⁰¹, com quem se cruza em Frankfurt e que veio a ser uma influência importante na gestão da sua carreira num sentido mais artístico; Olafur Eliasson (1967)¹⁰⁰², que foi seu colega também em Frankfurt, passando a professor no IUAV e

¹⁰⁰⁰ O *Grupo Archigram*, fundado na década de 60, representou um rompimento dos modelos da arquitetura convencional, inaugurando uma nova cultura, caracterizando-se pela crença indiscutível no progresso e pela revisão das categorias que delimitam a produção, tais como tempo, espaço e tecnologia. Este grupo simboliza a confiança no poder libertador da tecnologia, recuperando o espírito ousado das vanguardas do início do séc. XX, mas, ao contrário destas, não exaltando a máquina, e sim a vivência mais sustentável do mundo modificado pelas novas relações de produção e consumo. Hoje dedica-se a uma arquitetura experimental. Podemos observar a sua intervenção em vários continentes. <https://www.archigram.net/>. (consultado em 24 agosto de 2014).

¹⁰⁰¹ Daniel Birnbaum foi comissário da 53.ª *Bienal de Veneza*. Atualmente é diretor do Museu de Arte Moderna de Estocolmo.

¹⁰⁰² Olafur Eliasson tem muito em comum com Saraceno. Artista plástico/escultor, nasceu em 1967 na Dinamarca. Tal como Tomás Saraceno, também a sua família é originária de outro país, a Islândia, onde passou parte da sua infância e que muito o influenciou culturalmente. Estudou artes plásticas na Dinamarca entre 1989 e 1995, estabelecendo *atelier* em Berlim desde o início da década de 90, onde congrega um grupo de agentes de várias áreas e competências, desde a filosofia e história da arte à arquitetura ou às novas tecnologias. Também a pesquisa e a investigação comparada são a base do seu trabalho plástico e da sua criação artística. <https://www.olafureliasson.net/pdf/Eliasson-fullbiography.pdf>. (consultado em 15 julho de 2014).

o colega de trabalho, a quem às vezes denomina “os seus pés na terra”; e Trevor Paglen (1974)¹⁰⁰³, investigador de geografia da cultura na universidade de Berkeley e também interveniente nas residências artísticas no Massachusetts Institute of Technology (MIT).¹⁰⁰⁴

Nascido na América latina, de origem italiana, criado e instruído em Itália, na Argentina e na Alemanha, constante viajante entre os Estados Unidos e a Europa, falante de espanhol, italiano, alemão, inglês e francês, citando apenas uma geografia biográfica demasiado óbvia – o planeta Terra, percebemos porque é que Saraceno se entende cidadão do mundo, sem endereço, sem local fixo de residência, sendo difícilimo de contactar. É frequente ser através do seu amigo Olafur Eliasson (“os seus pés na terra”) que se consegue comunicar e saber por onde anda...

O seu grande encontro com a geometria talvez tenha sido proporcionado por intermédio da arquitetura. O facto é que a linguagem de Saraceno é a geometria, vindo a arquitetura por arrasto ou resultado. Mas se a linguagem é a geometria, o grande referente que a ancora e possibilita o desenvolvimento da obra de Saraceno é, sem dúvida, a estrutura em rede do micro e macrocosmos.

É absolutamente redutor falar-se de influências num autor tão polifacetado, criativo e curioso como Tomás Saraceno. Mas se o seu mestre é um aracnídeo, as suas grandes e boas referências humanas talvez possam ser os pais e Leonardo da Vinci, cujas exposições, promovidas pelo município de Veneza, ia visitar aos fins de semana durante os anos da sua juventude em que viveu por perto. Já em arquitetura, é o próprio que assume o fascínio pelas obras de Buckminster Fuller (1895-1983) e Yona Friedman (1923).¹⁰⁰⁵

O percurso, as opções e o pensamento de Saraceno colocam em evidência e de uma forma clara e simples, a arte como investigação e todos os outros domínios que podem advir, desde os estéticos, como, num outro extremo, a arte como resolução de problemas. O que o fascinou no seu impulso para as artes foi de facto a investigação através da arte e do têxtil. Iniciou a sua viagem artística – cognitiva, utópica, social e científica – pela biologia, e chegou

¹⁰⁰³ Trevor Paglen, nascido em 1974, norte-americano (EUA), artista plástico e doutorado em geografia pela Universidade de Berkeley, na Califórnia, onde é investigador, cujas linhas de investigação são as da geografia experimental ligada à paisagem e ao urbanismo. <https://www.paglen.com/> <https://www.arts.mit.edu/artists/trevor-paglen/> (consultado em 13 julho de 2014).

¹⁰⁰⁴ A residência artística de Tomás Saraceno é apresentada pelo MIT - Center for Art, Science & Technology da seguinte forma: “Tomás Saraceno is the inaugural Visiting Artist at MIT’s Center for Art, Science & Technology (CAST). An artist trained as an architect, Saraceno deploys theoretical frameworks and insights from engineering, physics, chemistry, aeronautics and materials science. His residency at MIT focuses on advancing new work for the ongoing Cloud Cities series. On Space Time Foam, a project created for Hangar Bicocca in Milan, Italy, is a multi-layered habitat of membranes suspended 24 meters above the ground that is inspired by cosmology and life sciences. Each level has a different climate and air pressure and will react to the movement of visitors through it. In a later iteration, the work will become a floating biosphere above the Maldives Islands, that is made habitable with solar panels and desalinated water.” <https://www.artsatmit.org/artists/tomas-saraceno> (consultado em 22 dezembro de 2014).

¹⁰⁰⁵ Yona Friedman defende uma arquitetura ecossustentável, tecnologicamente leve, de sobrevivência e de autoconstrução, adaptável e móvel, utópica e errática. Estas considerações são a base de um *Manifesto da Arquitetura Móvel* (mobile). Os trabalhos das últimas décadas baseiam-se em construções poliédricas que se estruturam tipo bolhas criando elementos modulares, a que as das *City on the Clouds* de Saraceno muito se assemelham estruturalmente. <https://www.yonafriedman.nl> (consultado em 15 agosto de 2014).

aos aracnídeos (figs. 317 e 318), e pela sociologia que o projetou no “Outro”. Talvez vocações adquiridas na infância.

12. 2. A utopia da metodologia têxtil

Saraceno habituou-se desde a sua infância a perceber que a vida é basicamente mudança. Por uma razão ou por outra, é com a maior naturalidade que muda, que inflete, que indaga, que procura soluções, que observa.

É com este espírito que coloca em obra o seu imaginário, o que o obriga a uma investigação permanente e pluridisciplinar. Consulta cientistas, observa experiências científicas em centros de ponta, partilha e discute conhecimentos e dúvidas nos mais diversos locais e com agentes de variada formação técnica e científica. Foi artista em residência no Programa Internacional de Estudos Espaciais da NASA no verão de 2009¹⁰⁰⁶, sendo frequentes as interações entre o autor e as Agências Espaciais americana e europeia.

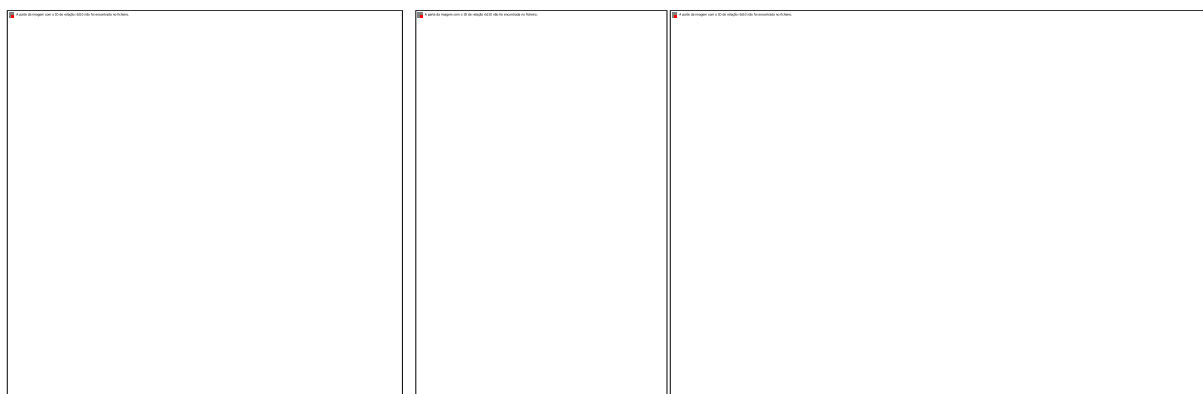


Fig. 313 Tomás Saraceno, *In Orbit*, 2013. Work in progress, K21 Ständehaus, Düsseldorf¹⁰⁰⁷. *In orbit*, 2013. K21 Ständehaus, Düsseldorf¹⁰⁰⁸. Nesta instalação, modelizam-se forças gravíticas e planetárias proporcionando a visualização do *continuum* espaço/tempo¹⁰⁰⁹.

A sua obra apoia-se em tecnologias leves de grande robustez e eficácia instalativa, encontrando, através delas formas sustentáveis de vida, verdadeiros modelos teóricos de convergência de conhecimento e cultura. Estes territórios utópicos são concebidos tendo como referente postulados da física quântica, cuja vivência se adapta à experiencição de

¹⁰⁰⁶ Informações recolhidas em: GRANSTRÖM, Helena e HIRSCH, Nikolaus, *Tomás Saraceno: 14 Bilhões*, Genebra, Skira, 2011.

¹⁰⁰⁷ Fotografia de Camilo Brau, © Studio Tomás Saraceno, 2013, recolhida em: <https://www.tomassaraceno.com/> (consultado em outubro de 2013).

¹⁰⁰⁸ Imagens de © Studio Saraceno, recolhidas em: *Loc. cit.* (consultado em 23 outubro de 2013).

¹⁰⁰⁹ Saraceno tem a seguinte sensibilidade em relação a esta obra: “When I look at the multilayered levels of diaphanous lines and spheres, I am reminded of models of the universe that depict the forces of gravity and planetary bodies. For me, the work visualises the space-time continuum, the three-dimensional web of a spider, the ramifications of tissue in the brain, dark matter, or the structure of the universe. With ‘in orbit,’ proportions enter into new relationships; human bodies become planets, molecules, or social black holes.” – Excerto de uma entrevista dada à revista *This is Tomorrow - Contemporary Art Magazine*, e publicada a 22 de junho de 2013. <https://www.thisistomorrow.info/articles/tomas-saraceno-in-orbit> (consultado em 3 dezembro de 2014).

estruturas e *interfaces* onde se fundem arte, arquitetura e ciência em planos-teia que os transformam em membranas de territórios ao mesmo tempo comuns e diferenciados (fig. 313), como refere o próprio autor:

*“Each individual strand not only holds visitors in place, but weaves them into itself, at the same time allowing them to act. It is like an outstretched network with an open character. An open, cosmic, woven structure that becomes densified, ramified, before flowing out into lines again at its edges. The web is singular in its relationship to the existing architecture.”*¹⁰¹⁰

Estas construções em teia, que vivem fundamentalmente da dicotomia sustentação/pressão, proporcionam também percepções espaciais que contrariam a perspectiva euclidiana, devido a serem translúcidas, a poderem ser “habitadas” em diversos planos/níveis e à omissão de ângulos de referência de ortogonalidade (figs. 313 e 315).

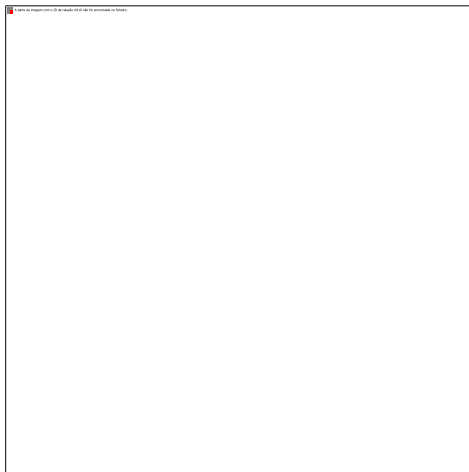


Fig. 314 Tomás Saraceno, *Flying Garden*, 2005, Instalação na Villa Manin, Centro para a Arte Contemporânea, Itália¹⁰¹¹.

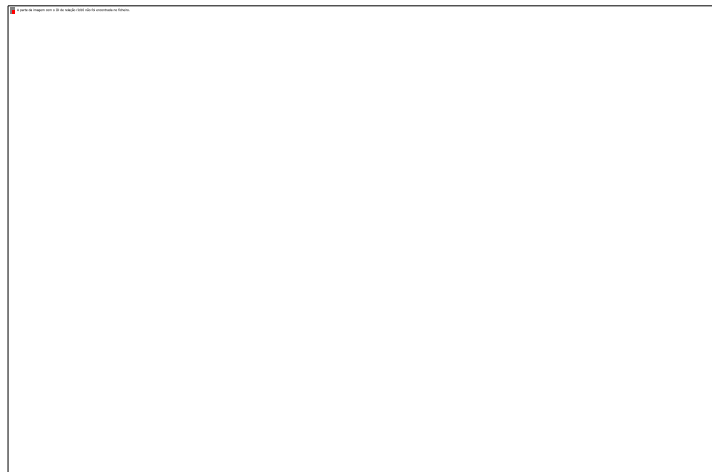


Fig. 315 Tomás Saraceno, *On Space Time Foam (No Tempo Espaço/Espuma)*, Hangar Bicocca, Milão, 2012-13¹⁰¹².

Outra estranha percepção são os modos de interação com o “outro”. Sendo estas estruturas suspensas, flutuantes e transparentes, onde é possível caminhar, qualquer movimento que se faça repercute-se através da membrana e dos fios da rede e rapidamente atinge o “outro”, colocando-o em desequilíbrio (fig. 315). Portanto, cada um tem de se movimentar tendo em atenção a agitação do outro, o que coloca interessantes desafios no âmbito da interação social.

As suas obras cada vez mais se informam nas estruturas de aracnídeos, teias tridimensionais rizomáticas, potenciais modelizações de sistemas complexos e ainda mal

¹⁰¹⁰ *Idem, loc. cit.* (consultado em 12 dezembro de 2014).

¹⁰¹¹ Imagem recolhida em: <https://www.tomassaraceno.com/> (consultado em 7 outubro de 2013).

¹⁰¹² *Loc. cit.* (consultado em 7 outubro de 2013).

conhecidos, como os que organizam macroestruturas, como a do universo¹⁰¹³, ou as mais ínfimas da matéria. Mas também podem modelizar sistemas teóricos sociais¹⁰¹⁴. Saraceno instrui-se e contacta com cientistas de diversas áreas onde se inclui a Aracnologia (fig. 317).

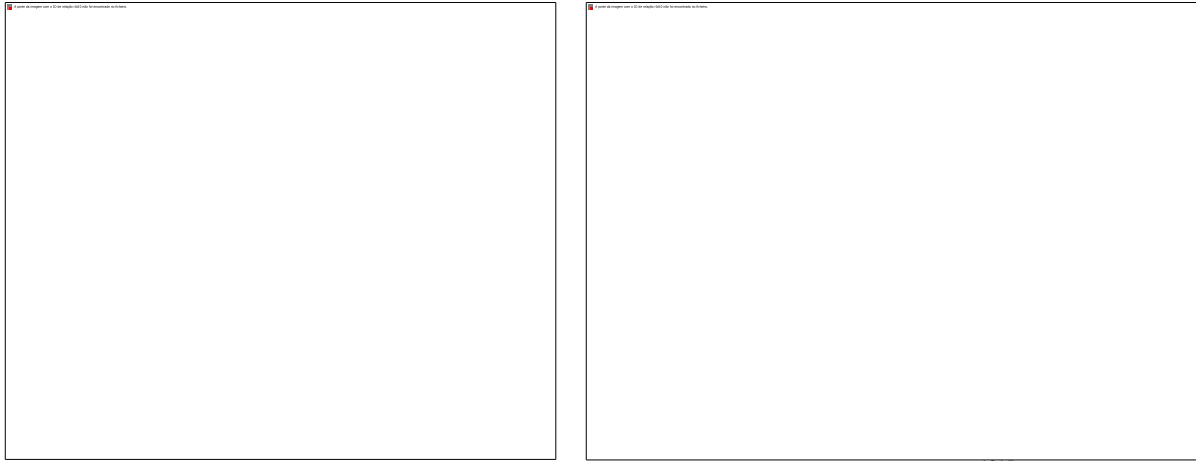


Fig. 316 Tomás Saraceno, *On Clouds, Air-Port city*, proposta de cidades migrantes, movidas a energia solar¹⁰¹⁵. *On Clouds, (Space Elevator II, working title)*, 2009. onde aplica novas matérias têxteis desenvolvidas pelos laboratórios das Agências Espaciais¹⁰¹⁶.

Na observação dos procedimentos das aranhas na construção das suas teias faz diversas abordagens, que incluem a observação científica, com os vários objetivos e conclusões, até à contemplação estética do mundo, passando esta também por muitos estádios. Para além dos assuntos de ordem comportamental, o que mais lhe interessa cientificamente são as suas propriedades, a dinâmica construtiva e a geometria estrutural arquitetada, preocupando-se também com a composição da seiva segregada pelas aranhas e a composição do fio depois da secagem desta.

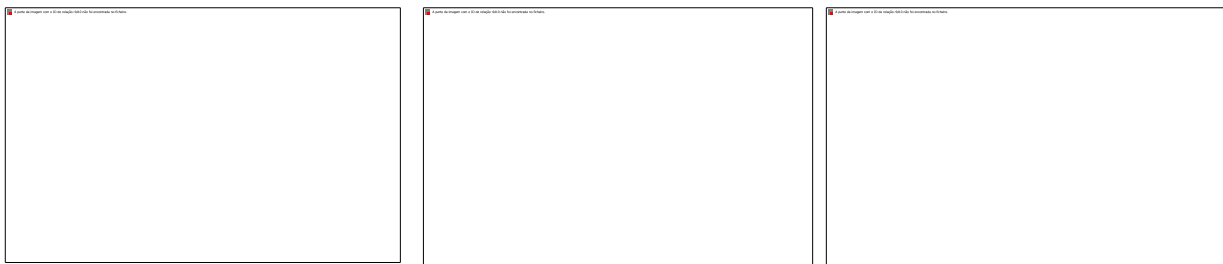


Fig. 317 Tomás Saraceno, *Cosmic Jive: The Spider Sessions*, 2014. Aproximação¹⁰¹⁷. *Omega Centauri 1 Nephila Kenianensis Cyrtophora citricola 4*, 2014. Teia de aranha, fibra de carbono, luz, tripé, Georg Kolbe Museum, Berlim¹⁰¹⁸.

¹⁰¹³ Não será alheio a este facto o uso recorrente pela comunidade científica da teia da aranha como metáfora para descrever a origem e estrutura do universo.

¹⁰¹⁴ Como o intrincado sistema de teias de aranha que invadem as copas das árvores em determinada zona do planeta quando o solo fica inundado e que também inspirou Christo e Jeanne-Claude.

¹⁰¹⁵ Imagem recolhida em: <https://www.worldchanging.com> (consultado em 24 setembro de 2014).

¹⁰¹⁶ Imagem recolhida em: <https://www.we-make-money-not-art.com/archives/space/?page=5> (consultado em 27 setembro de 2014).

¹⁰¹⁷ Fotografias de Nuvola Ravera, cortesia do ©Studio Saraceno e de Pinksummer, Andersen's Contemporary, Esther Schipper, Tanya Bonakdar Gallery, recolhidas em: https://www.domusweb.it/it/notizie/2014/06/16/cosmic_jive_tomas_saraceno.html (consultado em 6 janeiro de 2015).

¹⁰¹⁸ © Fotografia pelo ©Studio Tomás Saraceno, 2014, *Vanitas*, no Museu Georg Kolbe, Berlim, 2014, recolhida em <https://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/tomas-saraceno> (consultado em 7 janeiro de 2015).

A instalação *14 Billion* (fig. 318, à esquerda) é baseada em modelos tridimensionais de teias de aranha desenvolvidos em colaboração com o biólogo aracnologista Peter Jäger do Senckenberg Research Institute de Frankfurt.

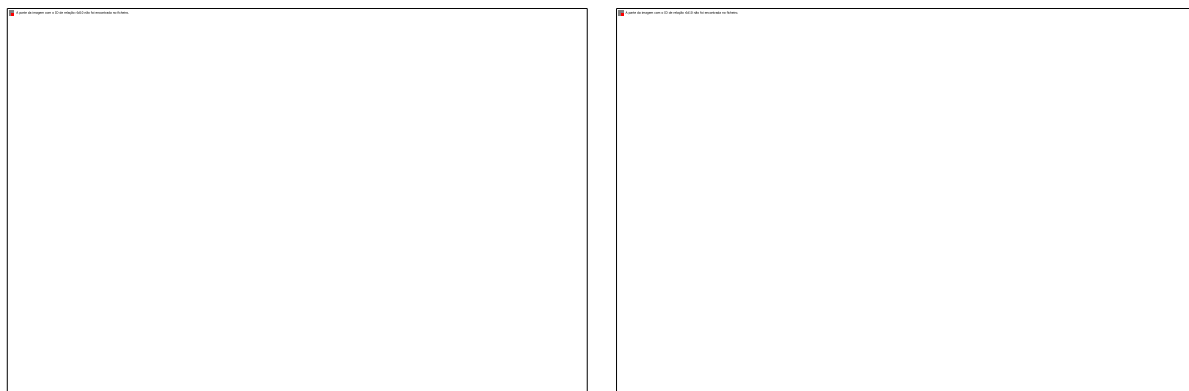


Fig. 318 Tomás Saraceno, *14 Bilions*, 2010. Bonnier Konsthall, Estocolmo¹⁰¹⁹. *Galaxy Forming along Filaments like Droplets along the Strands of a Spider's Web*, 2009. 53.^a Bienal de Veneza¹⁰²⁰.

O estudo comportamental da aranha e os processos de elaboração da teia, a resistência dos fios quando solidificados, a energia tensional que através deles se repercute e muitas outras questões são, com certeza, objetos de estudo e investigação importantes para o pensamento e a realização destas estruturas instalativas. A partir destes dados, Tomás Saraceno cria a instalação *14 Bilions*, um modelo que reconstrói a teia da *Latrodectus-mactans*, vulgarmente conhecida como *Viúva-negra*, que se prolongou por dois anos e onde aplicou 8.000 cabos elásticos, ligados entre si por 23.000 nós, com uma volumetria de 400 m³ (fig. 318, à esquerda).

Tomás Saraceno continua a pesquisa que vem realizando há alguns anos sobre o intrincado mundo de aranhas, expondo o seu trabalho laboratorial em exposições como a de 2014 na Villa Croce e, já em 2015, no Palácio de Tóquio, em Paris.

Saraceno entremeia estas exposições com os seus outros trabalhos instalativos que secundaram as investigações sobre a construção das teias propriamente ditas, intervenções “penetráveis ou habitáveis”, como *Flying Garden* (fig. 314) ou *Galaxy*, parecendo formadas a partir das gotículas ao longo dos filamentos de alguma teia de aranha, esta última apresentada na *Bienal de Veneza* de 2009 (fig. 318, à direita), ou *14 Bilions*, realizado no Bonniers Konsthall em Estocolmo, em 2010.

Mas são as exposições da investigação de base, por muito trabalhadas que estejam ao nível performativo, que permitem perceber claramente que a génese do seu trabalho criativo é

¹⁰¹⁹ Imagem recolhida em: <https://www.domusweb.it/en/news/2010/07/22/tomas-saraceno-14-billion-working-title-at-baltic.html> (consultado em 16 setembro de 2014).

¹⁰²⁰ Imagem recolhida em: <https://www.modernedition.com/art-articles/string/string-contemporary-art.html> (consultado em 2 setembro de 2014).

de facto a teia, em diversas aproximações à importância arquitetónica, social e construtiva, assim como cosmológica e simbólica.

A exposição da Villa Croce é um projeto em desenvolvimento, em que *Jive Cosmic: Tomás Saraceno, The Spider Sessions* tem por objetivo a exploração do som e da vibração do mundo das aranhas, em colaboração com biólogos, músicos, arquitetos e engenheiros eletrotécnicos. A exposição estende-se pelas diversas salas da *villa* do século XIX e durante o tempo de duração da construção das teias, cerca de três semanas, ao mesmo tempo que as aranhas desenvolvem o seu trabalho, realizam-se atuações musicais ao vivo (fig. 317).¹⁰²¹

Como nas outras obras, o autor coloca em debate outras possibilidades de futuros de convivência a partir desta temporária e pequena comunidade de aracnídeos, com implicações sociais complexas relativamente ao respeito dos modelos existentes. A observação e o estudo dos processos naturais de modo a poder criar modelos mais em conformidade com a vida, portanto outros processos mais sustentáveis de a organizar e viver, é a principal razão que leva Saraceno a ser quem é, a fazer o que faz e do modo que faz.

*“Thinking that the world’s environmental problems can be solved by building a spaceship to go somewhere else corresponds to a linear mode of thinking.” Quite the contrary, he wishes to “question the political, social, cultural and military restrictions that are accepted today”: “We human beings have not really understood how nature and the ecosystem function. We too are part of the system of nature.” ... “Changes are often the result of mistakes. We develop and evolve through making mistakes, too. Art sometimes helps us think in less linear ways. Sometimes you notice that something is pretty useful, while you’re doing something else at that moment.”*¹⁰²²

Já em 2009 Saraceno apresentava na 53.^a *Bienal de Veneza* uma construção intrincada mas regrada, que enchia uma sala de sólidos geométricos regulares (fig. 318, à direita), representados pelas arestas e ângulos, que se estruturavam através de nós, criando um sistema complexo que abrangia todo o espaço e por onde se podia circular, tentando evitar o prolongamento das arestas dos sólidos que os mantinham espacialmente fixos, contornando ou saltando sobre esses cabos esticados de cima a baixo, em diagonais muito diversas. Como experiência sensorial, este recorte do espaço traduz-se num sentimento claustrofóbico mas que racionalmente podia ser dominado bastando reconhecer o padrão – situação completamente oposta à sensorialidade imposta nas instalações de Chiharu Shiota onde, não

¹⁰²¹ https://www.domusweb.it/it/notizie/2014/06/16/cosmic_jive_tomas_saraceno.html (consultado em 11 janeiro de 2015).

¹⁰²² Entrevista em vídeo aquando da sua exposição no Museo de Arte de Kemper nos Estados Unidos (2011/12). Transcrita por: Bettina Bremme, *Goethe-Institut e. V.*, fev. de 2013 <https://www.goethe.de/ges/umw/prj/kuk/fot/sar/enindex.htm> (consultado em 30 abril de 2014). Transversalmente a esta investigação, tomámos conhecimento do conceito “bolhas-residência transparentes”, da autoria dos *designers* Frédéric Richard e Pierre-Stéphane Dumas, baseadas na ideia de mínima energia, mínimos materiais, máximo conforto e máxima interação com o ambiente. <https://www.casabubble.com/p-1-home.htm>. Este tipo de arquitetura efémera é comercializada na hotelaria em França, num movimento iniciado em 2011, cujos quartos são bolhas autónomas que se colocam em pleno ambiente natural em situações estratégicas determinadas (<https://www.atrap-reves.com>). A genealogia arquitetónica do conceito é próxima das “obras-bolhas” de Yona Friedman ou das *clouds cities* de Tomás Saraceno. (<https://www.atrap-reves.com>) (consultados 25 em agosto de 2014).

existindo qualquer padrão referencial, o sentimento de ser “apanhado na teia” se revela absoluto e sem possibilidade de fuga ou mesmo de penetração na obra.

12.3. As cidades voadoras e a vivência da realidade quântica

Saraceno gosta de desportos ativos em que o corpo conquista o seu próprio espaço no território dinâmico do “jogo”. Nos tempos livres desafia os elementos naturais com a prancha de *surf*, o *wind-surf*, o *jumping*, o parapente ou a saltar em paraquedas¹⁰²³. Não será com certeza por acaso. Será sim mais um teste da capacidade humana, do limite da aventura do corpo, do treino para novas propostas de estar, construir e viver o mundo através de paradigmas mais autênticos, integrados e sustentáveis.¹⁰²⁴

As obras de Saraceno são mundos possíveis e luminosos e que têm a preocupação do enriquecimento sensorial através da experiência que, em si, é geralmente lúdica, proporcionando descoberta, a gestão da descoberta e a respetiva satisfação, principalmente as instalações que pressupõem propostas físicas, do domínio do corpo, do movimento, do gesto e da percepção da realidade.

Na instalação *Flying Garden* (fig. 314), de 2005, desenvolve várias possibilidades de vida em esferas transparentes suspensas, enriquecidas com os ambientes peculiares que em cada uma delas se formam – odores, temperatura, grau de humidade do ar, ruídos... Enfim, um ecossistema específico que o visitante é convidado a integrar e a usufruir, como as diversas *Clouds Cyties* (figs. 316 e 321).

A experiencição das instalações de Saraceno devolve sintonias sensoriais extraordinárias, intensas e criadoras de entendimentos sobre o “estranho”, o absurdo, o “mágico”, que também fazem parte integrante do modelo científico de um mundo com várias interações. Estas novas “aquisições” de quem as visita podem ser motor de libertação das ideias feitas, dos preconceitos que se tem sobre os espaços, sobre o corpo e de “como vivê-los”. Vencendo dogmas, ou simplesmente proporcionando soluções inesperadas sobre como planear uma futura coexistência sustentável, Saraceno cria diálogos com o “Outro”, pontes para possíveis sistemas rizomáticos de sustentabilidades anteriormente não suspeitadas. E, obra a obra, a designar mais um lugar onde essa liberdade possa ser vivida, através da

¹⁰²³ MALONE, Meredith, e MARJANOVIC, Igor, *Tomás Saraceno: Cloud-Specific*, Chicago, The University of Chicago Press e Mildred Lane Kemper Art Museum, 2014.

¹⁰²⁴ Ver entrevista muito completa neste site: <https://www.co2-art-sustainability.blogspot.pt/2012/08/conversation-with-tomas-saraceno.html> (consultado em 23 setembro de 2014).

estranha e robusta leveza estrutural do têxtil para a reinvenção da cidade como estrutura coletiva, autossuficiente, onde a vida possa subsistir, sem mais danos para a natureza.¹⁰²⁵

Encontramos estas propostas experienciais físicas noutros autores, nomeadamente em Antony Gormley (1950)¹⁰²⁶ que, embora não aplicando nenhuma vertente têxtil, no seu trabalho instalativo *Horizon Field Hamburg* de 2012 (fig. 319), uma instalação experimental, convida o observador a interagir sobre uma vasta superfície flutuante, espelhada, suspensa a sete metros e meio do solo de um antigo edifício de Hamburgo. É um trabalho que convida à aventura, como os de Saraceno. É uma estrutura que repercute qualquer movimento, com um ciclo de oscilação de sete minutos, pesando 50 a 65 toneladas, e que permite que pequenos grupos de pessoas sejam capazes “de a fazer dançar muito lentamente” e, qualquer um, desejando iniciar algum movimento, irá necessariamente interagir com todos os outros – também um dos objetivos principais de *In orbit* de Saraceno (fig. 313).

Este trabalho de Gormley provoca uma experiência de reorientação e religação com as ações de caminhar, sentir, ouvir e ver, acabando por ser uma experiência individual mas inevitavelmente em grupo, pois é o coletivo que é o mediador entre cada um e a vivência da vibração, do som e da reflexão.



Fig. 319 Antony Gormley, *Horizon Field Hamburg*, 2012¹⁰²⁷. Uma perspetiva da instalação *Horizon Field Hamburg* com público¹⁰²⁸.

Horizon Field Hamburg é parte da série de trabalhos participativos de Antony Gormley. Relaciona e alarga as experiências anteriores: a desorientação provocada pela luz cega da

¹⁰²⁵ Não nomeando qualquer obra de Tomás Saraceno, Sacha Kagan, pronuncia-se desta forma em relação ao papel da criação artística e à sustentabilidade urbana: “*In contrast to neoliberal ‘Creative Class’ discourses and ‘Creative City’ policies, attempts towards ‘Creative Sustainable Cities’ should strive to develop urban resilience. I will introduce this perspective and share some preliminary impressions from my ongoing exploration of a few cities around the world, where artists and others are trying to develop urban ‘spaces of possibilities’ with diverse scopes and scales. I will sketch some of the ways in which these cities are engaged with my individuals, groups or coalitions of artists and others, involving a range of relationships to cities as ‘anthroposcenes’ and of potentials for socially transformative effects.*” Título da entrada no blog a 30 de setembro de 2014: “*About my contribution: Cities as anthroposcenes and urban resilience*” <https://www.sachakagan.wordpress.com/> (consultado em janeiro de 2015). Sacha Kagan é Investigadora Associada do Institute of Sociology and Cultural Organization, Leuphana University, Luneburgo, especializada em sustentabilidade, sociologia das artes, sociologia cultural, transdisciplinaridade, culturas sustentáveis. <https://www.sachakagan.wordpress.com/category/news/university/> (consultado em 8 agosto de 2014).

¹⁰²⁶ Mais informações curriculares em: <https://www.antonygormley.com/> (consultado em 22 outubro de 2014).

¹⁰²⁷ Imagem recolhida em: <https://www.deichtorhallen.de/index.php?id=257&L=1> (consultado em 11 dezembro de 2014).

¹⁰²⁸ Imagem recolhida em: <https://www.antonygormley.com> (consultado em 13 dezembro de 2014).

instalação *Light Blind* de 2007; a vivência de *One & Other* de 2009, quando convida 2400 pessoas para ocuparem, à vez e durante uma hora cada, o plinto vazio de Trafalgar Square em Londres como se fossem a representação de si mesmos numa estátua; ou, ainda, a envolvimento perceptiva e sensitiva dos espectadores com corpos de ferro num plano horizontal na instalação *Horizon Field*, em Vorarlberg na Áustria, entre 2011 e 2012.¹⁰²⁹

Durante a Convenção sobre o Clima promovida pela ONU em Copenhaga no ano de 2009, na exposição *Repensar: Arte Contemporânea e Mudanças Climáticas*, no Statens Museum for Kunst, Saraceno apresentou uma estrutura transparente em forma de bolha (*Biosphere 01*), onde equaciona a arte como ponte entre ciências naturais, a salvaguarda do meio ambiente e a utopia esclarecida pelo conhecimento.¹⁰³⁰



¹⁰³¹ Saraceno surge-nos como um novo conceito de artista e cientista, o Homem Universal do século XXI, sendo o próprio a afirmar que “*Art sometimes helps us think in less linear ways*”¹⁰³², readaptando o grande mito de Aracné às mudanças possibilitadas pelas novas tecnologias, experimentando modelos de representação do conhecimento científico de ponta, gerado ao nível dos maiores centros de investigação científica em todo o mundo, numa clara e profunda meditação em equipa¹⁰³³ com participação coletiva sobre os caminhos para um “eco-cosmos”¹⁰³⁴. Lembrando grandes vultos da Humanidade, como Leonardo da Vinci, o seu pensamento criativo já não é multidisciplinar, mas sim transdisciplinar, transforma em obra o mais improvável da utopia, num olhar completamente despido de preconceitos – quase sem presença da perturbação da memória – do mundo

¹⁰²⁹ <https://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/301#p0> (consultado em 25 outubro de 2014).

¹⁰³⁰ A imaginação é fundamental para o desenvolvimento do conceito de “cidade”, assim como para o seu reordenamento sustentável. Steve Rayner, professor de Ciência e Civilização na Oxford University, diretor da School of Anthropology e do Museum Ethnography e codiretor do Oxford Programme for the Future of Cities, abordou esta questão na conferência anual em Paris da *ULI Europe (Urban Land Institute of Europe)*, mostrando imagens das *Cloud Cities* de Tomás Saraceno, da seguinte forma: “(...) *The artwork forms part of Saraceno’s art project to build impressions of a sustainable city in the sky with bubble-like cells fueled by solar energy*” (...) “*But the image is a reminder that the future of cities is not just a design challenge; it is a fundamental challenge of the human imagination.*” (...) “*Cities, when you think about it, are very much the product of human dreams.*” In: <https://www.urbanland.uli.org/planning-design/when-legacies-bind-how-to-avoid-urban-lock-in/> (consultado em 8 dezembro de 2014). (O *Urban Land Institute* é uma organização global sem fins lucrativos, independente, apoiado por membros que representam todo o espectro da sustentabilidade fornece meios no uso responsável do território e na criação e manutenção de comunidades prósperas em todo o mundo.).

¹⁰³¹ Fig. 320, retrato fotográfico de Tomás Saraceno, recolhido em: art-business.net/ (consultado em 4 setembro de 2014).

¹⁰³² Kemper Art Museum, E.U.A., 2011/12. Conferência: California College Of The Arts, Timken Lecture Hall, *Tomás Saraceno, Artist and Architect*, Architecture Lecture Series, 25 de fevereiro de 2013. (1:30:54) <https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/exhibitions/5545> (consultado em 3 agosto de 2014).

¹⁰³³ Numa entrevista ao *ARTnews* Saraceno refere que “*I’m much more interested in weaving in between and interconnecting things. I feel comfortable engaging in somebody else’s discipline.*” In: SHEETS, Hilarie M., “Head in the Clouds”, *ARTnews*, Nova Iorque, 16 de novembro de 2011. Pode consultar-se em: <http://www.artnews.com/2011/11/16/head-in-the-clouds/>

¹⁰³⁴ “Eco-cosmos” é um termo nosso, cuja delimitação é apenas semântica.

enquanto sistema autossustentável¹⁰³⁵, tendo por base o mais elementar dos seus paradigmas – a rede e a criatividade, o têxtil e a arte, Aracné, ainda como par no MIT e no CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire, atualmente designado por Organisation Européenne pour la Recherche Nucléaire, embora tenha mantido o acrónimo).

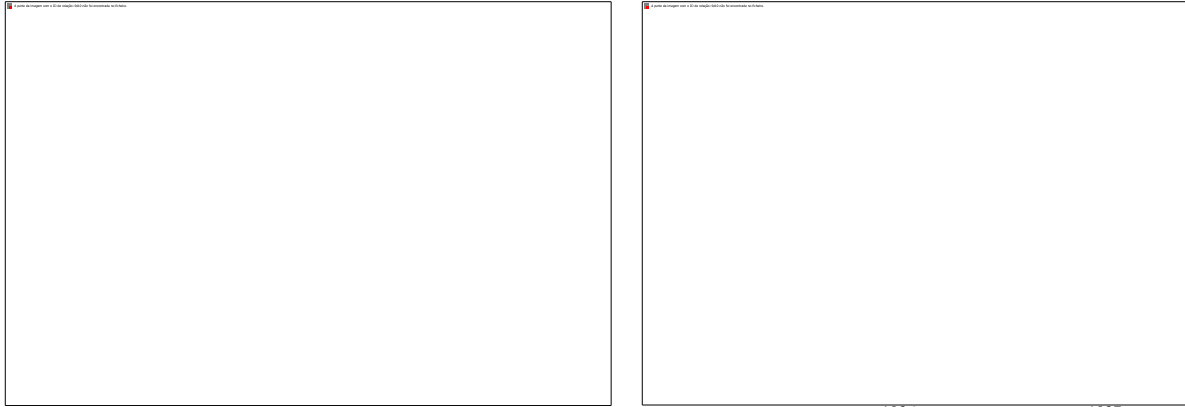


Fig. 321 Tomás Saraceno, *Cloud Cities*, 2011. Biosferas, Bahnhof Museum für Gegenwart, Hamburgo¹⁰³⁶. *Cloud Cities*, 2011¹⁰³⁷.

Foi a partir da observação da teia de aranha e do seu comportamento que Saraceno percebeu rápida e facilmente que a posição, o referente e a escala são o que determinam o entendimento do mundo. E o da obra. “*I go from micro to macro scale all the time*” (...) “*It’s a lot about positioning yourself and trying to understand from which distance you’re looking at something to be able to perceive it*”¹⁰³⁸. Só assim os visitantes da sua peça apresentada na *Bienal de Veneza de 2009* (já referenciada, fig. 318, à direita), poderiam intuir se se situavam numa teia, algures no cosmos, ou, acrescente-se, dentro de uma rede neuronal. Um pequeno artigo de Hilarie Sheets aproxima-nos melhor desta perspetiva de Saraceno:

“In 2009, when Saraceno participated in an international space-studies program at NASA’s Ames Research Center in California, he proposed sending the web to the international space station. His paper translating the constellation of the web into numbers corresponding to the height and angle of the intersecting lines was shown at Tanya Bonakdar.

‘When I was at NASA, someone was talking about interplanetary Internet and how we might be able to start linking planets one to another to diminish the time between communications,’ Saraceno says. ‘Everyone who sees the installation at Bonniers who is in technology says it looks like a map of the actual Internet and how people talk to one another. People working in completely different spheres have other interpretations. That gives me a great feeling. The web never stops weaving and repairing and growing’.”¹⁰³⁹

¹⁰³⁵ Para atualizar informações, consultar o site do autor <https://www.tomassaraceno.com/>. Os últimos trabalhos mais importantes que apresentou ao público foram: *In Órbita*, 2013; *Cúpula de Vidro*, Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen, Düsseldorf, Alemanha; *On Space Time Foam*, 2012-2013, Hangar Bicocca, Milão, Itália; *Tomás Saraceno on the roof: Cloud City*, 2012, telhado verde do MoMA, Nova Iorque, E.U.A. (esta obra concedeu-lhe o prémio Calder em 2012); *On Clouds (Air -Port- City)*, 2008, Centro Towada Artes, Towada, Japão; *Flying Garden*, 2007. EPO, Baviera, Alemanha.

¹⁰³⁶ Fotografia de ©Tomás Saraceno, recolhida em: <https://www.trendtablet.com/10319-tomas-saraceno> (consultado em 3 janeiro de 2015).

¹⁰³⁷ *Idem.* (consultado em 4 janeiro de 2015).

¹⁰³⁸ SHEETS, Hilarie M., “With the head on the Clouds”, *ARTnews*, 16 de novembro de 2011. Pode consultar-se em: <http://www.artnews.com/2011/11/16/head-in-the-clouds/>

¹⁰³⁹ *Idem, op. cit.*

A instalação *On Space Time Foam*¹⁰⁴⁰ (fig 315), projeto criado em torno de uma ampla discussão no *Simpósio ELENCO - Seeing/Sounding/Sensing* com vista a gerar novos entendimentos nas neurociências, era composta de multicamadas de membranas plásticas, com estruturas de rede suspensas a cerca de 24 metros de altura, com diversos níveis, em que cada um tem o ar a uma pressão diferente, reagindo ao movimento das pessoas também de forma diferente, criando uma experiência interativa extraordinária para os visitantes. Nesta instalação tem de se acrescentar à posição, ao referente e à escala, a vibração constante e a constante mudança de paradigma (seja ele a posição, o referente ou a escala), pois a movimentação autónoma e aleatória de um plano depende da dos outros planos.¹⁰⁴¹

Saraceno está a trabalhar numa biosfera do mesmo tipo, projetada para flutuar no espaço acima das Ilhas Maldivas, e que poderá tornar-se habitável através de painéis solares e de água dessalinizada.¹⁰⁴² Desafiando outras condições naturais e climáticas, requer mais funcionalidades e um maior espaço vital, necessitando de uma larga equipa e estudos mais abrangentes, no entanto, a estrutura, pensada a partir das observações das teias dos aracnídeos, ainda é determinante.

Ainda no âmbito de *Poetic Cosmos of the Breath*, de 2007 (fig. 322), Tomás Saraceno tem projetos paralelos com vertentes pedagógicas e conceptualmente participativas, ou mesmo integrados na sua produção como investigador e criador visual.

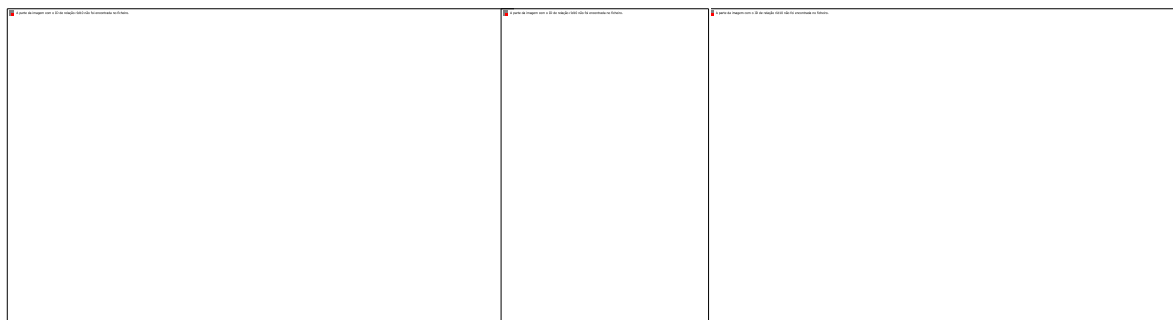


Fig. 322 Tomás Saraceno, *Poetic Cosmos of the Breath*, 2007. Pavilhão solar experimental montado e lançado de madrugada do dia 22 de setembro de 2007. Gunpowder Park, Essex, Reino Unido. *Poetic Cosmos of the Breath*. Pormenor. *Poetic Cosmos of the Breath*. Montagem, comissariada por The Arts Catalyst¹⁰⁴³.

O projeto *Museo aero solar* (fig. 323) é um espaço muito dinâmico que converge para

¹⁰⁴⁰ *On Space Time Foam*, 2012. Hangar Bicocca, Milão, Itália.

¹⁰⁴¹ Eventualmente sem padrão, mas com causas que, empiricamente, podem ser percebidas e controladas por coordenação de movimentos de todos os intervenientes (atuação coordenada). Em Milão, Saraceno irritou-se pelas restrições colocadas à vivência física da obra, considerando que a interação dos visitantes com a obra e entre si era fundamental para que todo o processo se cumprisse.

¹⁰⁴² Sobre *Cloud City*: <https://www.arts.mit.edu/artists/tomas-saraceno/>. Sobre a instalação transcreve-se um pequeno texto de apresentação do Metropolitan Museum of Art, que corrobora o que desenvolvemos em texto: “Artist Tomás Saraceno (...) has created a constellation of large, interconnected modules constructed with transparent and reflective materials for the Museum’s Iris and B. Gerald Cantor Roof Garden. Visitors may enter and walk through these habitat-like, modular structures grouped in a nonlinear configuration. Over the past decade, Saraceno has established a practice of constructing habitable networks based upon complex geometries and interconnectivity that merge art, architecture, and science. The interdisciplinary project Cloud Cities/Air Port City is rooted in the artist’s investigation of expanding the ways in which we inhabit and experience our environment.”, in: <https://www.metmuseum.org/saraceno> (consultados em 1 dezembro 2014).

¹⁰⁴³ Imagens recolhidas em: <https://www.museoaerosolar.wordpress.com/museo/> (consultado em 2 dezembro de 2014).

uma experiência estética, científica e cívica. O seu dinamismo reflete-se na possibilidade de ser realizado em qualquer lugar do mundo onde seja solicitado e também na participação livre de quem o deseje. A proposta assenta na recolha de sacos de plástico já usados e na sua união através de fita adesiva, de modo a formar uma vasta superfície, com o apoio do autor e da sua equipa, com o fim de construir um balão solar que se elevará no ar, exibindo a diversidade gráfica e cromática dos inúmeros sacos de plástico.

A reutilização dos plásticos serve fundamentalmente para consciencializar os perigos causados pela sua poluição, enquanto detritos. É frequente a participação de grupos de escolas que desenham sobre a superfície plástica.

Em Tomás Saraceno o conceito de “*do-it-together*” reside na criatividade dos habitantes locais, assim como nas técnicas, desenhos e formas que cada balão adquire, sendo uma viagem ao mesmo tempo ao passado e ao futuro. O *Museo aero solar* informa para uma conceção diferente de espaço e energia. A ação coletiva e a da arte juntam tecnologia e experiência, transformando este projeto num conjunto de valores muito mais vastos. Paralelamente, tudo é recolhido num *site* transformado num museu virtual do voo, onde podem ser consultadas inúmeras informações sobre esta área do conhecimento, que o autor vai reunindo com a progressão da sua investigação, sempre no âmbito delimitado pelo seu projeto artístico, o que permite à comunidade um vasto leque de conhecimento.

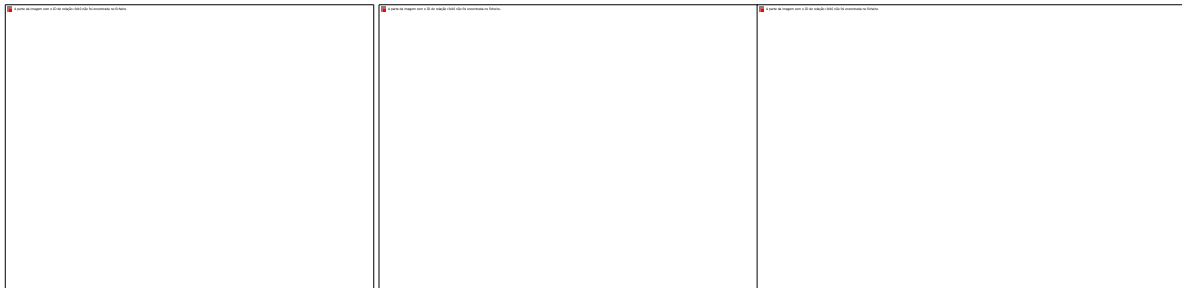


Fig. 323 *Museo aero solar*, Bienale de Sharjah, Emirados Árabes Unidos, 2007¹⁰⁴⁴. *Museo aero solar*, Medellín, Colômbia, 2007¹⁰⁴⁵. *Museo aero solar*, Rapperswil, Suíça, 2008¹⁰⁴⁶.

Cada vez mais amplo, com novas participações pelo mundo, o *Museo aero solar* já viajou para Sharjah (Emirados Árabes Unidos), o bairro de Isola em Milão (Itália), Medellín (Colômbia), Lyon (França), Rapperswil (Suíça), Tirana (Albânia), Ein Hawd (aldeia árabe em Israel, reconhecida em 1992), Minneapolis (E.U.A.), antigo aeroporto Bonames/Kalbach (Alemanha), Carmignano/Montemurlo (Itália) e Arnsberg (Alemanha).

¹⁰⁴⁴ Imagem recolhida em: https://www.flickr.com/photos/juancamilojaramillo_ii/sets/72157600671628065/ (consultado em 12 outubro de 2015).

¹⁰⁴⁵ Imagem recolhida em: <https://www.museoaerosolar.wordpress.com/museo/> (consultado em 6 dezembro de 2014).

¹⁰⁴⁶ Imagem recolhida em: https://www.klatmagazine.com/art/tomas-saraceno/7407/attachment/ts_mas_0003 (consultado em 6 dezembro de 2014).

Embora a maioria dos sacos de plástico não sejam material têxtil, esta iniciativa mantém pertinência no âmbito desta investigação dado *Museo aero solar* ser uma forma de divulgação de conceitos, processos e técnicas entrosadas nos estudos das novas tecnologias eminentemente têxteis realizados por Saraceno, numa atitude pedagógica, facilitadora da abertura das mentalidades. E, adicionando o incentivo da recolha de sacos de plástico utilizados, alertando para os efeitos nefastos dos seus detritos no ambiente, fortalece ao mesmo tempo a consciência cívica dos participantes. Esta atitude em si, e até o facto de se desenvolver no tempo em diversos locais diferentes, em que a soma dessas experiências avolumam um *site* de divulgação informativa, prolonga a experiência e permite que muitos outros tomem parte dela virtualmente e possam solicitar o apoio da equipa para a realizar mais uma e outra vez.

CONCLUSÃO

Ao longo destes quatro anos de investigação fomos reconhecendo na criação têxtil, ao nível da arte contemporânea, uma aproximação progressiva à sua génese conceptual, afastando-se cada vez mais da obra como testemunho. Este fenómeno, seguindo na rota da tendência do pensamento e da compreensão do mundo atual, é comum a todas as áreas de criação, nomeadamente das artes visuais. Contudo, as criações artísticas que se manifestam através do têxtil, por mais efémeras ou conceptuais que sejam, transportam em si uma matriz estruturante que deixa incólume a sua capacidade de manifestação testemunhal, o que lhes traz algumas vantagens significativas na comunicação de paradigmas essenciais e ordenadores do mundo.

Enquanto essa aproximação ao conceito se vai declarando, a sua natural transitoriedade, a tendência para a incorporação das novas tecnologias e a orientação das sociedades para um mundo global, com a mesma ordem conceptual da própria ação têxtil, tende a que a dimensão física da obra se enquadre numa fenomenologia que reforça mais a capacidade semântica do que a contemplativa, traduzindo-se em obras de arte têxtil muito mais conceptuais e interventivas.

A perceção da fenomenologia têxtil contribui para o reequacionamento simbólico do mundo, vocação manifestada nas obras dos vários autores tratados ao longo desta investigação. E, sendo a sustentabilidade um conceito plural, a arte criada a partir de matrizes têxteis, embora possa ter morfologias muito diversas para entrar em sintonia com o seu âmbito, acaba sempre por se desenvolver de acordo com os princípios do sustentável. O autor pode incorporar o sentido ontológico da obra. Pode convocar a cultura vernácula dos povos e trabalhar sobre essas estratificações para encontrar a matéria-prima da própria obra, reconhecendo e aceitando o corpo, o território, o planeta onde vive. Através da obra pode criar dinâmicas pedagógicas participativas, desenvolver a capacidade criativa pelo reforço positivo e contemplativo da arte, trazer à superfície da consciência do “Outro” a civilidade ou dar sentido narrativo às angústias do coletivo onde se insere. Em síntese, a obra deve ser criada e produzida sem contrariar o livre desenvolvimento dos povos do mundo, num plano de facilitação, criativamente integrador dos contextos para uma civilidade cada vez mais

consciente, participativa e libertadora.

Percebemos que, procedente da aceitação comum de uma narrativa fechada, o mundo tem vindo a transformar-se em narrativa aberta¹⁰⁴⁷, cada vez mais permeável à descoberta de transversalidades que permitem a sua perceção como um organismo progressivamente interativo e transdisciplinar. A esta complexidade do mundo não é alheia a democratização da investigação e da difusão do conhecimento. A modelização que tem vindo a desenvolver-se para suportar esta construção do mundo é um sistema de redes, organizada em estruturas, definidas pela interação de diversos padrões lógicos.

O entendimento têxtil deste mundo pós-global utiliza as redes informáticas, como exemplifica o CERN ao construir e distribuir, em 2006, uma infraestrutura capaz de armazenar e tratar um fluxo de dados de 25 *petabytes* (25 milhões de *gigabytes*) gerados anualmente pelas experiências do LHC (*Large Hadron Collider*)¹⁰⁴⁸. Assim nasceu a WLCG (*Worldwide Computing Grid*)¹⁰⁴⁹. Um outro exemplo, mais próximo, é o do IBERGRID (*Iberian Grid Infrastructure Conference*)¹⁰⁵⁰, organizado desde 2007 no âmbito dos acordos conjuntos de investigação e desenvolvimento entre Portugal¹⁰⁵¹ e Espanha no domínio das infraestruturas de computação *e-Science*. Ou, ainda, a EGI (*European Grid Infrastructure*)¹⁰⁵², plataforma que proporciona oportunidades para colaboração em investigações compartilhando roteiros técnicos, discutindo novas exigências emergentes e oportunidades de cooperação, as atividades distribuídas por Centros de Competência EGI, que incluem o DARIAH-EU (*European Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities*)¹⁰⁵³, um Centro de Competência vocacionado para a investigação em arte e humanidades, uma infraestrutura sustentável para investigadores, mas da qual a comunidade científica portuguesa está ausente, não devido à qualidade das suas práticas ou dos seus agentes, mas fundamentalmente pela pouca importância institucional que é dada a este âmbito da pesquisa em Portugal, ignorando a realidade e as vantagens da conexão em interação colaborativa de todas as áreas do

¹⁰⁴⁷ Narrativa fechada é entendida como aquela que é determinista e onde se percebe qual o seu desenlace, em que os personagens se concluem na sua história havendo um desfecho; enquanto a narrativa aberta é inconclusiva, deixando a ação em aberto, não resolvida ou com várias hipóteses de resolução.

¹⁰⁴⁸ Acelerador de partículas do CERN.

¹⁰⁴⁹ <https://www.wlcg.web.cern.ch/> (consultado em 3 setembro de 2015).

¹⁰⁵⁰ <https://www.ibergrid.eu/> (consultado em 5 setembro de 2015).

¹⁰⁵¹ Com interações de relevo da Universidade de Aveiro.

¹⁰⁵² <https://www.egi.eu/> (consultado em 5 setembro de 2015).

¹⁰⁵³ <https://www.dariah.eu/> (consultado 9 em setembro de 2015).

conhecimento numa mesma plataforma de interesses.¹⁰⁵⁴

A obra têxtil anuncia o próprio entendimento estrutural do “mundo” (este entendido como um ecossistema global do ser, dependendo apenas do ponto de vista cultural) que se reinterpreta e refaz em cada obra tecida, entrelaçada, enleada. Os conhecimentos adquiridos dão origem ao que atualmente se entende como “rede” de conhecimento, edificada com as infinitas interações entre particularidades e conceitos que, por sua vez, representarão os diversos mecanismos de abstração do raciocínio humano. E se o próprio raciocínio que tecemos é obra têxtil, também têxtil é qualquer narrativa expressa em qualquer linguagem, desde a palavra à música, passando pelas artes visuais.

Percebemos que frequentemente, a montante da obra de arte têxtil, as matérias ou os processos podem até contribuir de alguma maneira para uma poluição ambiental, designadamente, no que diz respeito à produção em massa das fibras têxteis ou ao seu tingimento industrial. Mas, no âmbito do universo da sustentabilidade, esses indicadores poluentes diluem-se, verificando-se um saldo positivo que resulta da obra de arte têxtil, através de uma consciência do processo global do mundo vocacionada para reorganizar mentalidades que, orientada através do mito, nunca omisso em qualquer processo têxtil, vai endossar essa consciência para identificar os índices poluidores do início do processo exposto.

O processo da arte têxtil tendente à sustentabilidade tem de passar obrigatoriamente por vencer a ignorância endémica dos povos, cegueira que presta serventia de valor incalculável aos interesses estabelecidos, facto que estes, de forma oportunista, suscitam, controlam e apoiam. Esta tomada de consciência trazida pelo têxtil passa pelo seu enraizamento no ser e na sua ontogénese e está posicionada radialmente para interpretar e comunicar fatores essenciais, estruturantes e instaurativos de conhecimento e de sanidade.

A arte têxtil traz em si e cumpre o sentido mais profundo da Humanidade, servindo de arquétipo aos padrões estruturantes com que se constrói o mundo (e a personalidade), replicando o macro e o microcosmos à uma escada humana, tornando possível serem (re)conhecidos. O têxtil tem uma flexibilidade de recursos e de idiosincrasias estéticas que lhe permite ser protagonista a qualquer nível da conceção artística contemporânea,

¹⁰⁵⁴ O DARIAH é um ERIC (*European Research Infrastructure Consortium*), entidade institucional europeia. Os seus membros fundadores foram a Alemanha, a Áustria, a Bélgica, a Croácia, o Chipre, a Dinamarca, a França, a Grécia, a Holanda, a Irlanda, a Itália, o Luxemburgo, Malta, a Sérvia e a Eslovénia. A sede é em França e tem como parceiro o IBERGRID.

transportando sempre uma estrutura mitológica fundadora.

Através dos enquadramentos históricos do têxtil, com avanços e recuos, épocas áureas e fases de decadência, a organização rizomática da metodologia aplicada possibilitou, tanto em profundidade como em superfície, demonstrar a capacidade inata de narração e de fundação do conceito têxtil e a participação efetiva na construção de mundos através da sua, sempre presente, raiz mitológica. Nesta qualidade de mito fundador e gerador observa-se como uma constante ao longo dos tempos, numa forte relação com o feminino, também ele agente fundador e gerador em si mesmo, tornando-se ambos, circunstancialmente, porta-vozes de um e do outro.

Constatamos que quando se abre a investigação à articulação histórica do têxtil com a arte têxtil, onde se exercitam já confrontos com a produção da arte têxtil contemporânea, ou se lançam comprometerimentos para os desenvolvimentos seguintes, salvaguardando a incidência e importância no papel que a tapeçaria passa a ter, essa expansão possibilita a abordagem investigativa da produção em área têxtil, deslocando a fenomenologia da coisa artística como argumento sociológico à abertura a outras áreas do conhecimento e da investigação – âmbitos inter e transdisciplinares experimentais –, observando-se a evolução, o envolvimento e o desenvolvimento da arte têxtil atual na criação de pontes inexploradas entre a dialética narrativa, a sua vocação inata e a investigação criativa estética de novas soluções integradas.

Torna-se cada vez mais evidente que todos os povos do mundo, nas suas atitudes do dia a dia, estão a ser chamados por este alerta global de contribuir de forma ativa¹⁰⁵⁵ para a consciência emergente de um sistema sustentável, com maior ou menor percepção disso. Os criadores da arte contemporânea têm uma responsabilidade acrescida, já que transfiguram a matéria, criando mundos, novos conceitos, transmitindo-os noutros paradigmas. E, trabalhando fundamentalmente com o conceito, têm um papel instaurador, ordenador e estruturante de uma nova mentalidade.

¹⁰⁵⁵ Depois de refletir, consideramos que todas as formas posturais numa relação com determinada questão universal são ativas, porque serão determinantes. Este determinismo da atitude ou da consciência, mesmo da “não atitude” ou da “não consciência”, é sempre convergente para a criação de novos mundos.

Ainda que a amostra substancial¹⁰⁵⁶ deste estudo se situe fundamentalmente no período histórico do século XX, circunscrevendo-se aos autores que se equacionaram à partida, não antevíamos o crescendo teórico e conceptual da arte têxtil contemporânea que viemos verificar. A (re)interpretação, quase a um nível laboratorial, tendo em vista os objetivos da investigação revelou que as diversas propostas dos vários autores evidenciavam claramente uma tendência para a problematização do têxtil de acordo com a modelização que pressupusemos inicialmente, excedendo-os, contudo, ao nível do âmbito e da progressão dos valores referentes à sustentabilidade, assim como da interação com novas disciplinas e materiais.

No que concerne aos meios operativos, observámos uma progressiva apropriação e angariação ao longo do período de tempo em análise que, de início, se circunscreviam aos tecidos diversos, agulhas e linhas (Maria Lai), acrescentando alguns retalhos de antigas tapeçarias (Louise Bourgeois), o que, metaforicamente, nos remete para um recomeço de outros tempos têxteis a partir do que resta dos anteriores. Encontramos depois as grandes fibras naturais quase sem processamento industrial, sublinhando o seu léxico textural, mesmo que sejam apenas memória de outras matérias, (Magdalena Abakanowicz), ou já com instrumentos de outras competências, mais diversificados e singularizados do que a pequena agulha (Ana Vieira). A oficina transforma-se, seguidamente, em grandes naves, enormes extensões de telas têxteis, equipas pluridisciplinares, absorvendo da indústria a logística e os métodos (Christo e Jeanne-Claude). Observamos a oficina a passar por lugar de recolha de resíduos de colonialismos globais e a transformação destes em obra genuína (El Anatsui), recolhas que também surgem de encontro ou recolha de dádivas, arquivamento de objetos e montagem dos mesmos (Alexandra Bircken, Kaarina Kaikkonen). Mas o têxtil continua num, cada vez mais intenso, desafio criativo tanto como matéria-prima da obra de arte como das suas narrativas. Vemo-lo ser casa dentro de casa, dentro da casa, dentro das casas, dentro da alma do Homem, da memória, da interrogação da memória (Do Ho Suh). Enleamo-nos nas teias da subliminar complexidade da dolorosa perceção do mundo (Chiharu Shiota). Destas relações do visto e do sentido chega-se ao momento em que o têxtil é a própria narrativa da proposta, da ideia, da utopia (Janet Echelman). Acabamos por perceber a arte têxtil como solução integrada e sustentável, como se a alucinação dos tapetes voadores tomasse protagonismo (Tomás Saraceno).

¹⁰⁵⁶ Referimo-nos aos autores analisados no Capítulo IV.

É nossa convicção que quanto mais próximo o nascimento do autor está da mudança do milénio, mais o conceito têxtil se amplia e mais transdisciplinares são os meios tecnológicos, investigativos e criativos¹⁰⁵⁷. A repercussão nas obras em análise da capacitação inata e agregadora dos grandes mitos têxteis fundadores coexiste sempre ao longo da vida conceptual, criativa e produtiva de todos os autores. Em alguns esta questão acaba mesmo por ser motivo de investigação, surgindo, assim, com extraordinária força, como em Louise Bourgeois ou Tomás Saraceno.

A arte têxtil tem uma inequívoca capacitação narrativa ontológica, fluida, universal e profunda, por muito que aparentemente recuse tal vocação.

Concluimos também que é fundamental que as sociedades desenvolvam meios mais eficazes para combater a iliteracia visual¹⁰⁵⁸, pois apenas pela cognição contemplativa da obra é que esta se pode revelar e cumprir o seu principal papel, para além da apreciação económica e funcional.

Embora recorrente em todas as propostas criativas, o trabalho sobre os mitos têxteis e a sua ancestralidade é tratado ou intuído de formas diversas. Algumas obras e autores relevam a problematização do papel da mulher no mundo, veiculando ideias renovadoras das mentalidades, costumes ou categorizações (Louise Bourgeois, Maria Lai, Ana Vieira, ou mesmo El Anatsui). Noutras propostas o tratamento destes dados é mais abstrato, levado para situações do foro da psicologia transpessoal ou para construções de uma humanidade mais sustentável, mais consequente de si, dos seus traumas, das suas limitações e possibilidades de redenção através da ancestralidade mítica do têxtil, como o tempo, a memória ou a narrativa, (Louise Bourgeois, Maria Lai, Magdalena Abakanowicz, Christo e Jeanne-Claude, Ana Vieira, El Anatsui, Kaarina Kaikkonen, Do Ho Suh, Janet Hchelman, Alexandra Bircken, Chiharu Shiota, e Tomás Saraceno). Em Louise Bourgeois a obra transpõe-se de tal forma que

¹⁰⁵⁷ De modo a facilitar algum raciocínio matemático e/ou a evitar a consulta de dados noutras partes desta investigação, avançamos com a idade de cada um dos autores em 31 de dezembro de 2014, mesmo que hajam falecido (porque o que nos interessa é referenciar a obra produzida no tempo): Louise Bourgeois, 103 anos; Maria Lai, 95 anos; Magdalena Abakanowicz, 84; Christo e Jeanne-Claude, 79 anos ambos; Ana Vieira, 74 anos; El Anatsui, 70 anos; Kaarina Kaikkonen, 62 anos; Do Ho Suh, 52 anos; Janet Hchelman, 48 anos; Alexandra Bircken, 47 anos; Chiharu Shiota, 42 anos; e Tomás Saraceno, 41 anos.

¹⁰⁵⁸ No que se refere à realidade nacional podemos afirmar com segurança que existe uma estrutura bastante interessante no que se refere ao currículo da educação artística de base na escolaridade obrigatória e que abrange todas os jovens dos dez aos catorze anos. No entanto, essa estrutura tem vindo a degradar-se institucionalmente, sendo evidente que a programação curricular tem vindo a propiciar a dispersão da capacidade percetiva, crítica e criativa das crianças em proveito de um raciocínio abstrato e acrítico. Se a carga horária destas disciplinas de formação artística de base dos currículos anteriores for recolocada, os currículos e os meios existentes em sala de aula adaptados à nova mentalidade global emergente e os objetivos bem orientados em função da literacia visual, no caso das artes visuais, a nossa comunidade poderá conceder a todos os seus novos concidadãos um conjunto de ferramentas para que a obra de arte se manifeste na sua plena eficácia e se cumpra o seu papel de descodificação dos mundos.

se reinventa como terapêutica, não só para quem a faz, mas também para quem a contempla. Outras propostas são mais direcionadas para a comunidade, com vertentes mais políticas e sociais, como em Maria Lai, Magdalena Abakanowicz, Christo e Jeanne-Claude, Kaarina Kaikkonen ou Tomás Saraceno, que, promovendo ou integrando-se no incremento de novas metodologias organizacionais e inclusivas, fomentam o desabrochar de outras mentalidades, democráticas, abertas e criativas, num desenvolvimento sustentável de territórios culturais (Maria Lai, Christo e Jeanne-Claude, Do Ho Suh, Alexandra Bircken) ou urbanos (Magdalena Abakanowicz, Christo e Jeanne-Claude, Kaarina Kaikkonen, Janet Hchelman, Tomás Saraceno).

Consideramos que esta investigação contribuirá para que se possa alcançar uma maior consciência do significado e da importância da arte têxtil contemporânea e da sua vitalidade, capaz de estabelecer pontes significantes e sistemáticas passíveis de preservar a consciência das origens culturais, criando laços fortes e naturais entre o tradicional e a inovação, o universo pessoal e o mítico, o ludismo e a ironia crítica, o utilitário e o estético, situando-se num ponto radiante e engendrador.

Atravessamos momentos em que a globalização se indefine quanto ao rumo por onde hão de enveredar linhas de força opostas: uma no sentido de encontrar um equilíbrio sustentável para 99% da população mundial (tomando mão da divisa do movimento *Occupy*), com uma organização democrática e polifacetada complexa, ainda não plenamente perceptível, compromissos frágeis ratificados em encontros de líderes mundiais, protocolos, acordos de princípio, quotas/limite, onde existe margem para “países não-alinhados”; outra força, aparentemente bem organizada nos bastidores da política mundial, arrebanhando para os ministeriáveis mais subservientes e servis, correndo num sentido contrário à Humanidade, robustecendo compulsivamente a plutocracia de 1% da população mundial, através de uma anosognosia¹⁰⁵⁹ sobre a consecução da hegemonia sobre todos os outros, através da sensação de impunidade por direito moral próprio. Entre esta luta de ideias sobre como construir mundos, as enormes assimetrias vão-se mantendo até que haja a tomada de consciência global

¹⁰⁵⁹ A anosognosia é a ausência de consciência da própria condição, um sintoma de diversas doenças neurológicas, definido como tal em 1914 pelo neurologista Joseph Babinski (1857-1932) quando o verificou em lesões cerebrais no hemisfério direito. O escritor Ian McEwan (1948) aplica o termo figurativamente, com sentido idêntico àquele em que o empregamos. MCEWAN, Ian, *Sábado*, Lisboa, Gradiva, 2005, p. 93.

de que cada ente é parte deste planeta, de que qualquer parte é parte desse todo, havendo que respeitar por igual qualquer das partes para que exista uma sustentabilidade do todo.

Urge encontrar recursos que consigam equacionar estes problemas ideológicos, sociais, ambientais e geopolíticos de forma a tornar manifestas trajetórias tendentes a que se desenvolvam sociedades mais igualitárias, pacificadas e sustentáveis. Mas os mecanismos existentes, que até agora têm assegurado alguma democracia dos sistemas sociopolíticos, estão ameaçados pelo desgaste dos seus princípios, pelo que se torna necessário agir claramente, com conhecimento e em uníssono, com o fim de criar referenciais fortes e verdadeiros que ancorem a consciência dos povos, dentro da confusa e asfixiante teia global onde nos inserimos, e façam convergir o sentido do mundo global para sociedades mais sustentáveis, justas e livres.

Para isso teremos de proceder como sempre se procede em épocas de crise de identidade, confusas e com a consequente perda de consciência própria: olhar por dentro, reconhecer padrões ancestrais, refletir sobre outros modos e processos de fazer mundos, reconhecermo-nos no mito e reabsorvê-lo para, então, depois se projetar, criar com bases consequentes e não manipuláveis por vícios plutocráticos.

A sustentabilidade é um sistema em rede em que nada está isolado. Por isso o nosso entendimento da sustentabilidade está tão ligado ao encontro de um novo caminho ideológico planetário. A semelhança estrutural entre a sustentabilidade e a matéria têxtil e a relação desta com os mitos fundadores levam-nos a perceber a importância da arte têxtil neste contexto.

Para haver reconversão sustentável das sociedades há a urgência de criar através da arte, pois a arte criada estabelece pontos por onde emergem sinais vitais de um inconsciente coletivo que atua como referência transferida para a atualidade da obra. O têxtil encontra-se aqui numa posição privilegiada na comunicação dos paradigmas mitológicos essenciais e geradores, possibilitando uma apropriação metodológica quando usado como matéria galvanizadora da obra.

O envolvimento estrutural na ética da sustentabilidade permitirá a um mundo doente um processo evolutivo coerente com um sentido universal, reconstruindo-se como um verdadeiro todo, identificado pelas diversas partes, cada uma delas tão inadiável e importante quanto as outras. E isto poderá ser percecionado através da arte têxtil, que, por inerência, transporta em si as sementes da cura. Criar cura e viver a arte liberta, pacífica e consciencializa o verdadeiro lugar geométrico do ser no universo.

Subsídios investigativos e perspectivas futuras

Esta investigação serve para a identificação, o estudo contextualizado e possíveis modelizações do objeto em análise – arte têxtil contemporânea e sustentabilidade. Porém, o seu contributo mais relevante é o desencadeamento de perspectivas para o reconhecimento de novas linhas de investigação, de forma a proporcionar um entendimento cada vez mais aprofundado das suas inúmeras interações, assim como a criação de sinergias que, além de divulgar património e conhecimento, contribuam para uma consciência de um mundo mais sustentável.

São quatro as grandes linhas de investigação que identificámos. As duas primeiras serão cartografias, uma que facilitará investigações futuras sobre arte têxtil contemporânea, retirando do anonimato quem a produz, outra mais do âmbito da antropologia da arte, talvez mais urgente, porque se mostra através de indícios prestes a desaparecer, apesar da resiliência da matéria com que trabalhamos. Uma terceira área conferirá um maior e mais profundo conhecimento sobre a fenomenologia de atuação do têxtil na psicologia humana. E, ainda, um quarto espaço de investigação, mais ao nível do estudo, da criação, do desenvolvimento e da implementação de projetos que ampliem a capacidade inata do têxtil. São elas:

Possibilitar recursos acessíveis como base de trabalho sólido e coerente sobre a arte têxtil contemporânea, pelo que é importante desenvolver-se uma base de dados dos autores nacionais que trabalham por sistema a obra de arte com base no têxtil;

Desenvolver recolhas e estudos antropológicos monográficos onde se investigue o relacionamento dos fatores culturais com o têxtil no território nacional – desde os diversos ofícios e saberes ligados à produção da matéria-prima, de obras têxteis, costumes, léxicos relacionados, crenças e interpretações locais das narrativas mitológicas –, de modo a que fique para memória futura a relação cultural mais vernácula com a obra têxtil, evitando que se vá desvanecendo com a rapidez com a qual uma geração se apaga. Estudos estes que também serão de alto valor para os autores de arte têxtil contemporânea, otimizando ou salientando os fatores de sustentabilidade intrínsecos às suas obra;

Incrementar a realização de estudos monográficos aprofundados sobre a história da produção de tapeçaria manufaturada portuguesa, relacionando a produção nacional mais antiga com a coeva noutras regiões do mundo – não apenas

européias, mas também do médio e extremo oriente – de forma a perceber hibridismos conceptuais, técnicos ou icónicos;

Estudar e cativar as inúmeras questões relacionadas com os raríssimos *Tapetes Portugueses* dos séculos XVI-XVII, antes que surjam linhas de força com parâmetros externos para a sua reinterpretação, como atrás referenciámos¹⁰⁶⁰;

Perceber e demonstrar, se possível em trabalho de campo e em equipa pluridisciplinar, quais os mecanismos específicos que colocam a arte têxtil tão bem posicionada, de forma a poder otimizar-se a sua utilização em diversos níveis de sustentabilidade;

Criar equipas pluridisciplinares com o propósito de estruturar e promover rotas artísticas e tecnológicas relacionadas com a arte têxtil em território nacional, com diversos níveis de abordagem, estabelecendo parcerias europeias que forneçam um sentido essencial da vida, da história e da arte através dos ofícios, da arte têxtil e da promoção dos fatores de sustentabilidade inerentes;

Tornar público através de todos os meios possíveis os aspetos que relacionam a arte têxtil com a sustentabilidade para que os autores tenham disso consciência, assim como da abrangência ontológica daquilo com que criam.

¹⁰⁶⁰ Pp. 62-65.

POSFÁCIO

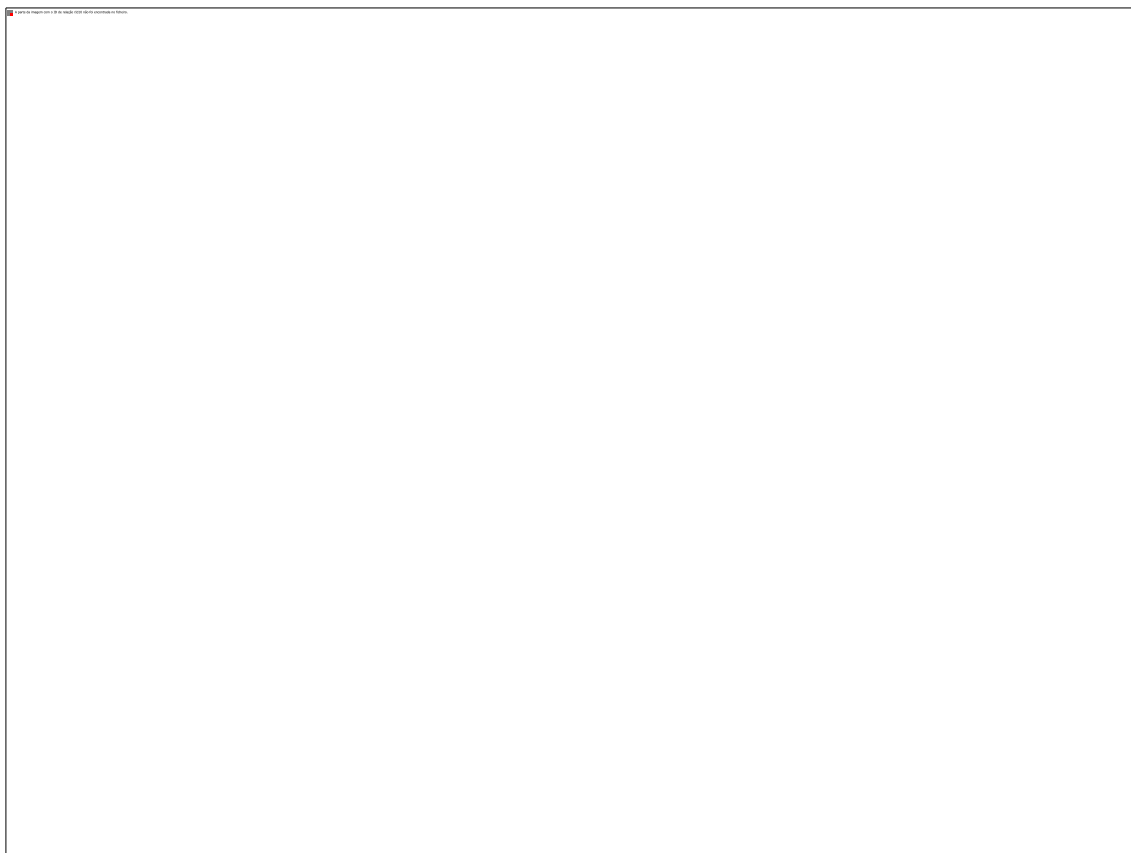


Fig. 324 Ninho natural realizado com fibras têxteis industriais. Localizado a 38° 57' 19.05"N e 9° 7' 15.57"O, confronta a Sul com o Caminho Municipal 1229, a cerca de 750 metros a NO do lugar de A-dos-Eiros, freguesia de Santiago dos Velhos¹⁰⁶¹.

¹⁰⁶¹ Fotografia de Olímpio Fernandes, novembro de 2010.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia sobre Arte Têxtil

- 17.º Aniversário do Grupo 3.4.5. Associação de Tapeçaria Contemporânea Portuguesa, catálogo, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 16 de março a 7 abril de 1995.
- AA.VV. (THOMAS, M., MAINGUY, C., POMMIER, S.), *L'Art Textil. Histoire d'une Art*, Genebra, Skira, 1985.
- AA.VV. (VERLET, P., FLORISOONE, M., HOFFMEISTER, A., TABARD, F.), *La Tapisserie. Histoire et Technique du XIV.^e au XX.^e Siècle*, Paris, Hachette, 1977.
- AA.VV., "Recent Acquisitions: A Selection, 1998-1999", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 57, n.º 2, 1999.
- AA.VV., *Architecture, Formes et Fonctions (1962-1963)*, Lausana, Anthony Kraft, 1962.
- AA.VV., *Experimental Archaeology, Part 2:1 Flax, Tools and Textiles – Texts and Contexts*, Copenhagen, Research Program, Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research, Universidade de Copenhagen, 2006.
- AA.VV., *Histoire de la Tapisserie*, Paris, Flammarion, 1995.
- AA.VV., *History of civilizations of Central Asia - Development in Contrast: From the Sixteenth to the Mid-nineteenth Century*, vol. V, Publicações UNESCO, 2003.
- AA.VV., *Tapestry – A Woven Narrative*, Londres, Black Dog Publishing, 2012.
- AA.VV., *Tecnologia Têxtil*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, 2007.
- AA.VV., *Tensión and Harmony. The Navajo Rug*, vol. 52/4, Arizona, Plateau, 1987.
- ACKERMAN, P., "Textiles of the Islamic Periods", *A Survey of Persian Art*, vol. 5, Teerão/Londres/Nova Iorque/Tóquio, 1967.
- ADAMS, Sarah, *Hand to Hand: Uli Body and Wall Painting and Artistic Identity in Southeastern Nigeria*, tese de doutoramento, Universidade de Yale, 2002.
- AFONSO, Lígia, "Louise Bourgeois, TATE Modern, Bankside London", SE1 9TG 10 out - 20 jan., 2008, *ARTECAPITAL - PLATAFORMA REVOLVER para a Arte Contemporânea*, Lisboa, Newsletter, 2008.
- ALBERS, Anni, *On Weaving*, Middletown, Wesleyan University Press, 1965.
- ALBERS, Josef, *A Interação da Cor*, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2009.
- AMALSAD, D. M., *Handloom Weaving*, Madras, Orient Longmans Ltd., 1961.

- AMARAL, Olga de, *El Manto de la Memoria*, Bogotá, Zona Ediciones, 2000.
- Ana Vieira, Catarina Câmara Pereira, Fernanda Fragateiro, Fernando Brízio, catálogo, Lisboa, Assírio & Alvim e Fundação Carmona e Costa, 2008.
- ANDERSON, J., “From the Horse’s Mouth. Talking ‘Baluch’ with Jerry Anderson”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, Londres, Oguz Press, 1998.
- ANDREWS, M., ANDREWS, P., “The Art of the Mughal Carpet/Die Kunst des Mughalteppich”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 4, n.º 3, Londres, Oguz Press, 1982.
- ANDREWS, M., ANDREWS, P., *Turkmen Needlework: Dressmaking and Embroidery among the Turkmen of Iran*, Londres, Central Asian Research Centre, 1976.
- ASCHER, Márcia, ASCHER, Robert, *Mathematics of the Incas: Code of the Quipu*, Nova Iorque, Dover Publications, 1997.
- ASCHER, Márcia, ASCHER, Robert, *Inca Writing – In Narrative Threads: Accounting and Recounting in Andean Khipus*, Austin, University Texas Press, 2002.
- ASHRAFI, M., CARMEL, L., NIYAZOVA, M. and TSAREVA, E., “Applied Arts: Textiles And Carpets”, AA.VV., *History of civilizations of Central Asia, Development in Contrast: From the Sixteenth to the Mid-Nineteenth Century*, vol. V, UNESCO, 1993.
- AUBRY, Michel, GUIDIERI, Remo, “Auction Price Guide”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, n.º 43, fevereiro de 1989.
- AUBRY, Michel, GUIDIERI, Remo, *Symétrie de Guerre*, Bruxelas, Editions Sainte-Opportune, 1997.
- AZADI, Siawosch, *Carpets in the Baluch Tradition*, Munique, Klinkhardt and Biermann, 1988.
- AZADI, Siawosch, *Turkoman Carpets and the Ethnographic Significance of their Ornaments*, Londres, Crosby Press, 1975.
- BAMBACH, Carmen, “Leonardo, Tagliente, and Dürer: ‘La scienza del far di groppi’ ”, *Achademia Leonardi Vinci*, vol. 4, Londres, Crosby Press, 1991.
- BARODOFSKY, Saul Yale, “Letter from the Northwest Frontier – February 1989”, *Oriental Rug Review*, vol. 9, n.º 5, junho-julho, 1989.
- BARRY, J., “Afghan War Rugs if it Walks Like a Duck”, *Oriental Rug Review*, março de 1997.
- BARZINI, Benedetta, *Emilio Cavallini: Magnificent Obsession*, Milão, Skira, 2010.
- BATTILOSSI, M., *Tappeti d’Antiquariato*, vol. 4, Turim, 1989.

- BENNET, I., “Splendours in the City of Silk, Part 3: The Safavid Masterpieces”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 32, Londres, Oguz Press, 1987.
- BENNET, I., “Splendours in the City of Silk, Part 4: The Remaining Classical Carpets”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 35, Londres, Oguz Press, 1987.
- BERENSON, Kathryn, *Boutis de Provence*, Paris, Flammarion, 1996.
- BERENSON, Kathryn, *Quilts of Provence, The Art and Craft of French Quiltmaking*, Londres, Archetype Press, 1996.
- BERENSON, Kathryn, “Tales from the ‘Coillte’ ”, *V & A Online Journal*, n.º 2, outono de 2009.
- BHUSHAN, Jamila Brij, *Costumes and Textiles of India*, Bombaim, Taraporevala's Treasure House of Books, 1958.
- BIDDER, H., *Carpets from Eastern Turkestan*, Washington D.C., Washington International Associates, 1979.
- Biennale Internationale de la Tapisserie*, catálogos, Lausana, Suíça, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1962-76.
- BIER, C., “Approaches to Understanding Oriental Carpets”, *Arts of Asia*, vol. 26, n.º 1, Hong Kong, 1995.
- BIGGS, Lewis, LÉITH, C. Mac Giolla, POTRC, Marjetica, *Field For The British Isles*, Llandudno, Oriel Mostyn, 1994.
- BLACK, David, LOVELESS, Clive, *Rugs of the Wandering Baluchi*, Londres, David Black Oriental Carpets, 1976.
- BLACK, David, LOVELESS, Clive, *Woven Gardens: Nomad and Village Rugs of the Fars Province of Southern Persia*, Londres, David Black Oriental Carpets, 1979.
- BLACK, David, LOVELESS, Clive, *Embroidered Flowers from Thrace to Tartary*, Londres, David Black Oriental Carpets, 1981.
- BLUM, Dilys E., *Roberto Capucci: Art Into Fashion*, Filadélfia, Philadelphia Museum of Art Publishing, 2011.
- BÖNING, Walther, *Afgahnische carpepe mit Kriegsmotiven*, Edition Saladin, 1993.
- BOROVIK, Artyom, *The Hidden War*, Nova Iorque/Londres, Faber, (1979) 1991.
- BOURGEOIS, Louise, (textos, Louise Bourgeois e Jerry Gorovoy, *fac-símile* de documentos dos arquivos da família Bourgeois), *L'Araignée et les Tapisseries*, catálogo, Zurique,

- Hauser & Wirth, 2014.
- BROOKS, Mary e UGOLINI, Laura, *Textile Journal*, Coventry/UK, Pasold Research Fund, Department of History, University of Warwick, 1968-2010.
- BROWN, P. J., STEVENS, K., *Nanofibers and Nanotechnology in Têxtils*, Londres, Brown & Stebens Publication, 2007.
- BRÜDERLIN, Markus, *Ornament and Abstraction: The Dialogue Between Non-Western, Modern and Contemporary Art*, Colônia, DuMont, 2001.
- BURROWES, Patrícia, *O Universo Segundo Arthur Bispo do Rosário*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 1996.
- BÜTTNER, Gottfried, *La dame à la licorne*, Paris, Iona, 1996.
- CADRY, Jacques, *Woven History: Stories in Carpets*, Sydney, State Library of New South Wales, (1990) 1997.
- CAMPBELL, Thomas P., “European Tapestry Production and Patronage, 1400-1600”, *Heilbrunn Timeline of Art History*, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 2000.
- CAMPBELL, Thomas P., *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 2002.
- CANDEIAS, Ana Filipa Osório, *Revista KWY: da Abstração Lírica à Nova Figuração (1958-1964)*, dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1996 (não publicado).
- CASSOU J., DAMAIN M., MOUTARD-ULDRY, R., *La Tapisserie française et les peintres cartonniers*, Paris, Gallimard, 1957.
- CASTRO, E. M. M., *Introdução ao Desenho Têxtil*, Lisboa, Presença, 1990.
- CAVALLO, Adolfo Salvatore, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 1993.
- CELANT, Germano, (Colaboração de Jerry Gorovoy e de Louise Bourgeois Studio) *Louise Bourgeois: The Fabric Works*, Skira, Hauser & Wirth, 2010.
- CHALMET, Nora, “La Renovation des modeles Contemporains, 1945-1994”, catálogo, *Les Fresques mobiles du Nord. Tapisserie de nos Regions, XVIe-XXe siècles*, Antuérpia, 1994.
- CHENAY, Christophe de, “La Mairie de Paris veut redécouvrir le cours de la Bièvre”, *journal Le MONDE*, Paris, 9 de fevereiro de 2002.
- CHUTE, James, *Do Ho Suh’s “Fallen Star” Lands at UCSD - Newest Addition to Stuart Collection Explores the Meaning of Home*, San Diego, U-T San Diego, 2012.

- CLARKE, Duncan, *The Art of African Textiles*, San Diego, Thunder Bay Press, 1997.
- COFFINET, Julien, *Métamorphoses de la Tapisserie*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1977.
- COHEN, Steven, “Flores e Animais”, *O Tapete Oriental em Portugal – Tapete e Pintura Séculos XV-XVIII*, catálogo, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2006.
- COLCHESTER, Chloe, *Têxtil, Tendências Actuais y Tradiciones*, Barcelona, Blume, 2008.
- COLE, T. A, “Tribal Tradition”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 49, Londres, 1990.
- CONSTANTINE, Mildred, e LARSEN, Jack Lenor. *Beyond Craft: The Art Fabric*, Nova Iorque, Van Nostrand Reinhold, 1973.
- CONSTANTINE, Mildred, e LARSEN, Jack Lenor, *The Fabric: Mainstream*, Nova Iorque, Van Nostrand Reinhold, 1980.
- CONTAMIN, Odile, “Lurçat, la Dememeure et l’Association des Peintres-cartonniers de Tapisserie”, *Jean Lurçat et la Renaissance de la Tapisserie à Aubusson, Colloque92*, Aubusson, Musée Départemental de la Tapisserie, 1992.
- CONTEXTILE, *Trienal de Arte Têxtil Contemporânea*, catálogo, Porto, Ideias Emergentes, 2012.
- CONTEXTILE, *Bienal de Arte Têxtil Contemporânea*, catálogo, Porto, Ideias Emergentes, 2014.
- CORDIER, Jean-Noël, *Les Mystères de la Dame à la Licorne: Analyse Symbolique, Esotérique et Initiatique*, Nimes, Lacour, 1999.
- COTTER, Holland, “Louise Bourgeois Influential Sculptor, Dies at 98”, *New York Times*, 1 de junho de 2010.
- COURAL, Jean, “Manufacture National des Gobelins - État de la Fabrication de 1900 a 1990”, *Bulletin du CIETA*, n.º 68, 1990.
- COURAL, Jean, e GASTINEL-COURAL, Chantal, *Beauvais – Manufacture Nationale de Tapisserie*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, 1992.
- CRAYCRAFT, M, HALLEY, Ann, *Belouch Prayer Rugs*, Point Reyes Station, Adraskand, 1983.
- CUTLER, Judy B., “Narcissus, Narcosis, Neurosis: The Visions of Yayoi Kusama”, HIRSH, Jennie, e WALLACE, Isabelle D., *Contemporary Art and Classical Myth*, Farnham, Ashgate, 2011.
- D’HULST, R. A., *Tapisseries Flamandes du XVe au XVIIIe siècle*, Bruxelas, Arcade, 1972.
- DELAHAYE, Elisabeth, *La Dame à la Licorne*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007.

- DENNY, W. B., *Oriental Rugs*, Nova Iorque, Cooper-Hewitt Museum, 1979.
- DHALL, T. Z., DHALL, D. P., “Dhurries: The Traditional Tapestries of India”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 4, n.º 3, Londres, Orguz Press, 1982.
- DHALL, T. Z., DHALL, D. P., “Rugs of the Afghanistan Baluchi”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 5, n.º 4, Londres, 1983.
- DI PIETRANTONIO, Giacinto, LEVI, Corrado (coord.), *Alighiero Boetti – Quasi tutto*, Milão, Silvana Editoriale, 2004.
- DIMAND, M. S.; MAILEY, J., *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 1973.
- DIONÍSIO, Mário, “Tapeçaria moderna”, *O Comércio do Porto*, suplemento Cultura e Arte, vol. II, Porto Editora, s.d.
- DIVENS, Tatiana, “Letter to the Editor”, *Oriental Rug Review*, vol. 8, n.º 5, 1988.
- DIVENS, Tatiana, “Photos from the Front: A Preliminary Inquiry into Afghan War Rugs”, *Oriental Rug Review*, vol. 9, n.º 2, janeiro de 1989.
- DIVENS, Tatiana “Pieces de la Resistance: Afghanistan’s War Rugs”, catálogo, *Exhibition Afghanistan’s War Rugs*, Filadélfia, The Batchelor’s Hall Gallery, 1998.
- DUARTE, Eduardo, “O Fio nas Artes Plásticas”, *Formas e Memórias dos Tecidos, Rendas e Bordados*, catálogo, 2009.
- EDWARDS, A. Cecil, *The Persian Carpet*, Londres, Duckworth, 1953.
- EILAND, Murray Lee (Jr.), *Oriental Rugs. A Comprehensive Guide*, Boston, Little Brown and Company, 1973.
- EILAND, Murray Lee (Jr.), *Chinese and Exotic Rugs*, Boston, New York Graphic Society, 1979.
- EILAND, Murray Lee (Jr.), “The Moghul ‘Strapwork’ Carpets”, *Oriental Rug Review*, vol. 11, n.º 6, New Hampton, O’Callaghan, 1991.
- EILAND, Murray Lee (Jr.), EILAND, Murray Lee III, *Oriental Rugs. A Complete Guide*, Boston, Little Brown and Company, 1998.
- EL ANATSUI, “Sankofa: Go Back a Pick: Three Studio Notes and a Conversation”, *Third Text*, n.º 23, verão de 2003.
- El Anatsui*, catálogo, Nova Iorque, Jack Shainman Gallery, 2009.
- El Anatsui: Gawu*, catálogo exposição itinerante, Los Angeles, Fowler Museum, 2003.
- ELDER, Gaye E., “Polly Barton: Painter of Silk Ikats”, *Shuttle Spindle & Dyepot Magazine*,

primavera de 2010.

- ELIADE, Mircea, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- ELIADE, Mircea, *Imagens e símbolos*, São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea, *Mito e Realidade*, S. Paulo, Perspectivas, 2007.
- ELLIOTT, Richard, “Afghanistan”, *Ray Hughes Newsletter*, 1993.
- ELLIS, Charles G., “Chinese Rugs”, *Textile Museum Journal*, vol. 2, n.º 3, Washington, D.C., 1968.
- ELLIS, Charles G., *Early Caucasian Rugs*, Washington D.C., Textile Museum, 1975.
- ELLIS, Charles G., *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*, Filadélfia, Philadelphia Museum of Art, 1988.
- ELLIS, Charles G., *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*, Filadélfia, Philadelphia Museum of Art, 1988.
- ELMBY, H., *Antikke Turkmenske Taepper*, Copenhaga, 1990.
- EMERY, Irene, *The Primary Structures of Fabrics: An Illustrated Classification*, Londres, 1994.
- ERDMANN, Kurt, *Oriental Carpets*, Nova Iorque, Universe Books, 1962.
- ERDMANN, Kurt, *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*, Berkeley, University of California Press, 1970.
- ESKENAZI, J. J., *L'arte del tappeto orientale*, Milan, Giorgio Mondadori & Associati, 1983.
- EWANS, Martin, *Afghanistan: A Short History of its People and Politics*, Richmond, Curzon Press, 2001.
- FERRÃO, Hugo, “ArteLab – Futuro – Tapeçaria Contemporânea. Inovação na Prática Artística em Contexto Hiperciberliberal”, *Fabrikart, Arte, Tecnología, Industria, Sociedad. Innovación*, n.º 10, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2011/12.
- FERRÃO, Hugo, “Centro de Interpretação – Museu do Linho e o legado artístico da Cooperativa Grupo de Tecelagem de Limões”, *Conferências da Primavera – Tapeçaria Contemporânea*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2015.
- FERREIRA, E., *Bispo do Rosário na Bienal de Veneza*, Rio de Janeiro, Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, 1998.
- FERREIRA, Maria Augusta Trindade, *Lenços e Colchas de Chita de Alcobaça*, catálogo, Rio Janeiro, 2002.
- FERREIRA, Maria João Pacheco, “Repercussions of the Chinese Textiles in the Portuguese Artistic Production (16th-17th Centuries)”, *Face to Face – The Transcendence of the Art*

- in China and Beyond*, Conferências, 3 a 5 de abril, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013.
- FERREIRA, Raquel Sofia Faria Terenas da Silva, *O Trabalho Autobiográfico de Louise Bourgeois e o Discurso Autobiográfico Filosófico*, dissertação de mestrado em Filosofia/Estética, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014.
- Fiber Futures: Japan's Textile Pioneers*, catálogo, New Haven, Japan Society, Nova Iorque/Yale University Press, 2011.
- FITZ, K., HALE, G., HALE, A., *Ikat - Silks of Central Asia: the Guido Goldman Collection*, Londres, Laurence King Publishing/Alan Marcuson, 1997.
- FORD, P. R. J., *The Oriental Carpet*, Nova Iorque, Portland House, 1989.
- FORD, P. R. J., *Oriental Carpet Design: A Guide to Traditional Motifs, Patterns and Symbols*, Londres, Thames & Hudson, 2008.
- FOX, Sandi, *Wrapped in Glory – Figurative Quilts and Bed Covers 1700-1900*, Los Angeles, Thames & Hudson/Country Museum of Art, 1990.
- FRANSES, M. Early, “Ningsia Carpets”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 5, n.º 2, Londres, Orguz Press, 1982.
- FRANSES, M. Early, “Embroidered Tekke Asmalyk”, *Turkoman Studies*, vol. 1, Londres, 1996.
- FRANSES, M. Early, “A Brief Introduction to Classical Chinese Carpets Lion-dogs, Classical Chinese Carpets”, *Hundred Antiques*, vol. 1, Londres, 1999.
- FRANSES, M., PINNER, R., “Large Medallion Suzani from Southwest Uzbekistan”. *Hali*, vol. 1, n.º 2, Londres, Orguz Press, 1978.
- FRANSES, M., PINNER, R., “The Chinese Carpet Collection in the Victoria and Albert Museum”, *Hali*, vol. 5, n.º 2, Londres, Orguz Press, 1982.
- FREEMAN, Margaret B., *La chasse à la Licorne*, Paris, Edita, 1983.
- GEIJER, Agnes, *A History of Textile Art*, Londres, Pasold Research Fund, 1979.
- GENOVA, Giorgio di, *Enrico Accatino - La Circolarità Dello Spirito*, Roma, Istituto Grafico Editoriale, 1991.
- GENTIL, Maria Antónia, *À Maneira de Portugal e da Índia. Uma Série de Tapeçarias Quinhentistas*, Lisboa, Meribérica/Liber, 1998.
- GEOFFREY-SCHNEITER, Bérénice, “Tapis de guerre”, *Beaux Arts Magazine*, n.º 213, fevereiro de 2002.

- GEORGE, Marcus, “Shopping Therapy in Kabul”, *BBC News*, 3 de fevereiro de 2002.
- GHANDCHI, Sebastian, “Russian-Afghan War Carpets”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, n.º 40, julho-agosto, 1988, p. 94.
- GIBBON, F., HALE, K., HALE, A., “Lakai: The Bad Beys of Central Asia”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, n.º 75, Londres, Orguz Press, 1994.
- GIOVANNI, C., (coord.), *Maria Lai, Ansie d’infinito*, Cagliari, Condaghes, 2013.
- Gisela Santi*, catálogo, Almada, Casa da Cerca, 2003.
- GONÇALVES, Ana Maria, *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (1969-2002). Antecedentes e Protagonistas do Século XX*, tese de mestrado em Ciências da Arte, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2015.
- GORDON, Beverly, *Textiles - The World Story: Uses, Meanings, Significances*, Londres, Thames & Hudson, 2011.
- GOROVOY, Jerry, (textos, Louise Bourgeois e Jerry Gorovoy, *fac-símile* de documentos dos arquivos da família Bourgeois), *L’Araignée et les Tapisseries*, catálogo, Zurique, Hauser & Wirth, 2014.
- GOUMA-PETERSON, Thalia, *Miriam Schapiro: Shaping the Fragments of Art and Life*, Nova Iorque, Harry N. Abrams, 1999.
- GRANSTRÖM, Helena, e HIRSCH, Nikolaus, *Tomás Saraceno: 14 Bilhões*, Genebra, Skira, 2011.
- GREER, Betsy, *Knitting for Good!: A Guide to Creating Personal, Social, and Political Change Stitch by Stitch*, Massachussetes, Roost Books, 2008.
- GREER, Betsy, *Craftivism: The Art of Craft and Activism*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2014.
- GRESLÉ, Yvette, “Chiharu Shiota: ‘other side’”, *Closes 5*, janeiro de 2014.
- GUIFFREY, J, *Histoire de la Tapisserie depuis Moyen Âge just’à nos Jours*, Tours, Alfred Mame et fils, 1986.
- HALE, A., “The Story is Free – Baluchi Tribal Rugs”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, Londres, Orguz Press, 1998.
- HALLETT, Jessica, “Tapetes Orientais e Ocidentais: Intercâmbios Artísticos Peninsulares no Século XVI”, SERRÃO, Vitor, *O Largo Tempo do Renascimento: Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Caleidoscópio, 2005.
- HALLETT, Jessica, “Jardins Encantados”, *O Tapete Oriental em Portugal – Tapete e Pintura*

- séculos XV-XVIII, catálogo, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2006.
- HALLETT, Jessica, “Tapetes, Pintura, Documento – O Tapete Oriental em Portugal”, *O Tapete Oriental em Portugal*, catálogo, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2006.
- HALLETT, Jessica, “From Floor to Wall: Oriental Carpet in a Portuguese Mural Painting of The Annunciation”, AFONSO, Luis e SERRÃO, Vitor, *Out Of Stream: New Perspectives in the Study of Medieval and Early Modern Mural Paintings*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2007.
- HALLETT, Jessica, “From Orient to Occident: The Oriental Carpet in Portugal, 1500-1650”, FARNHAM, Thomas, *Oriental Carpet and Textile Studies*, Londres, Hali Publications, 2007.
- HARRIS, Jennifer, *5000 Years of Textiles*, Washington D.C., Smithsonian Books, (1993) 2011.
- HARVEY, Janet, *Traditional Textiles of Central Asia*, Londres, Thames & Hudson, 1997.
- HEDGES, ELAINE, FERRERO e SILBER, *Hearts and Hands: Women, Quilts and American Society*, Nashville, Tennessee, Rutledge Hill Press, 1996.
- Heilbrunn Timeline of Art History*, catálogo, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, 2000.
- HENG, Michèle, “La Renaissance de la Tapisserie ou l’Ambition Retrouvée”, *Jean Lurçat et la Renaissance de la Tapisserie à Aubusson – Colloque’92*, Aubusson, Musée Départemental de la Tapisserie, 1992.
- HENG, Michèle, *Compagnon de Route et Passants Considérables. Centenaire Jean Lurçat*, catálogo, Felletin, Musée de la Tapisserie de Aubusson, 1992.
- HERRMANN, E., *Ikats*, Londres, Routledge, 1989.
- HOLMES, William H., “A Study Of The Textile Art in its Relation to the Development of Form and Ornament”, *Sixth Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution, 1884-1885*, Washington D.C., Government Printing Office, 1888.
- HOMEGO, Jenny, *Tribal Rugs*, Londres, Scorpion, 1991.
- HOPKINS, *Ancient Textiles, Modern Science*, Oxford, Oxbow Books, 2013.
- HOUGHTON, Gerard, “Ancestral Voices: El Anatsui”, *World Sculpture News*, n.º 4, primavera, 1998.
- HUGUES, Patrice, *Dictionnaire Culturel du Tissu*, Paris, Editions Babylone, 1982.
- HUGUES, Patrice, *Tissu et Travail de Civilisation*, Paris, Editions Medianes, 1996.

- HUNTER, Dard, *Papermaking, the History and Technology of an Ancient Craft*, Nova Iorque, Dover Publications, 1978.
- HUYLEBROUCK, Rosa, “Portugal e as Tapeçarias Flamengas”, *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, Universidade do Porto, 1986.
- INGERSON, Alice E., “Uma História Cultural e Comparada da Indústria Têxtil no Vale do Ave”, *Análise Social*, vol. XVIII (72-73-74), 1982.
- INGRAM, Terry, “Explosive Growth in Prices for Afghan War Rugs”, *Australian Financial Review*, 17 de janeiro de 2002.
- JANIS, Jefferies, *Reinventing Textiles: Gender & Identity*, vol. 2, Londres, Telos Art Publishing, 2003.
- JARRY, Madeleine, *La Tapisserie: des Origines à nos Jours*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1968.
- JARRY, Madeleine, *La Tapisserie Art du 20^{ème} Siècle*, Paris, Office du Livre, 1976.
- JENKINS, David, *The Cambridge History of Western Textiles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- JOSLYN, Catherine R., “Tapestry”, *The Dictionary of Art*, vol. 30, Londres/Nova Iorque, Macmillan Publisher/Grove, 1996.
- JOUBET, Fabienne, LEFÉBURE, Amaury, BERTRAND, Pascal-François, *Histoire de la Tapisserie en Europe, du Moyen Âge à nos Jours*, Paris, Flammarion, 1995.
- KALTER, J., *The Arts and Crafts of Turkestan*, Londres, Thames & Hudson, 1984.
- KARTIWA, M. Sc. Suwati, *Indonesian Ikats*, Jacarta, Penerbit Djambatan, 1987.
- KATO, Kuniko Lucy, Magdalena Abakanowicz. *Tangible Eternity*, Tóquio, Japan International Art Research, 1991.
- KING, Donald, SYLVESTER, D., *The Eastern Carpet in the Western World - From the 15th to the 17th Century*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1983.
- KIRACOFÉ, RODERICK e JOHNSON, M. Elizabeth, *The American Quilt: A History of Cloth and Comfort 1750-1950*, Nova Iorque, Charlson N. Petter, 1993.
- KNITSHADE, Deadly, *Knit the City: A Whodunnknit Set in London*, Londres, Summersdale, 2011.
- KONIECZNY, M. G., *Textiles of Baluchistan*, Londres, British Museum Publications, 1979.
- KONIG, H., “Ersari Rugs - Names and Attributions”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 4, n.º 2, Londres, Orguz Press, 1981.
- KREMMER, Christopher, *The Carpet Wars*, Sydney, Flamingo, 2002.
- KUENZI, André, *La Nouvelle Tapisserie*, Genebra, Editions Bonvent, 1973.

- KURODA, Ryoko, *Kyoko Kumai*, Brighton, Telos Art Publishing, 2003.
- KURLYUK, Ewa, “The Afghan War Rugs”, *Arts Magazine*, fevereiro de 1989.
- KUSPIT, Donald, *Bourgeois*, Nova Iorque, Elizabeth Avedon Editions/Vinatype Books, 1988.
- KWON, Miwon, *The Other Otherness: The Art of Do Ho Suh*, Londres, Serpentine Gallery and Seattle Art Museum, 2002.
- LAGAMMA, Alicia, e GIUNTINI, Christine, *The Essential Art of African Textiles: Design Without End*, catálogo, Londres/New Haven, Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2008-2009.
- LAGEIRA, J., RUBIO, A. P., *Joana Vasconcelos*, Lisboa, ADIAC/Corda Seca, 2007.
- LAMONI, Giulia, “Philomela as Metaphor. Sexuality, Pornography and Seduction in the Textile Work of Tracey Emin and Ghada Amer”, WALLACE, Loring Isabelle, e HIRSH, Jennie, *Contemporary Art and Classical Myth*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2011.
- LANCET-MULLER, Aviva, *Bokhara*, Jerusalém, The Israel Museum, 1967.
- LANE, Mary, “Thinking Small”, *Tapestry Topics*, catálogo, San José, San José Museum of Quilts, 2008.
- LARRATT-SMITH, Philip (curador), *Louise Bourgeois: El Retorno de lo Reprimido*, catálogo, vol. II, Fundação PROA, Buenos Aires, 2011.
- LARSEN, J. L., BUHLER, A., SOLYOM, B., SOLYOM, G., *The Dyer's Art: Ikat, Batik*, Nova Iorque, Plangi, 1976.
- LARSEN, Jack Lenor, *Dyer's Art*, Nova Iorque, Van Nostrand Reinhold C.^a, 1976.
- Le Corbusier – Oeuvre Tissé*, catálogo, Aubusson/Arras, 1987.
- LEE, Ruth, *Three-dimensional Textiles with Coils, Loops, Knots and Nets*, Londres, Batsford, 2010.
- LEIX, Alfred, *Turkestan and its Textile Crafts*, Londres, Crosby Press, 1974.
- LELONG, Daniel, *Louise Bourgeois, Destruction du Père, Reconstruction du Père*, Ecrits et Entretiens de 1923 a 2007, Zurique, 2007.
- LESSING, Doris, *The Wind Blows away our Words: A Firsthand Account of the Afghan Resistance*, Nova Iorque, Vintage, 1987.
- LEWIS, Charles, “Examination of a Mythical Afghan Rug”, *Afghan Magazine*, vol. 2, n.º 1, julho-dezembro, 2000.
- LEWIS, Charles, “War Aksi, Traumatic Imagery or Economic Survival”, *Oriental Rug*

- Review*, vol. 15, n.º 3, 1995.
- LEWIS, Charles, “Woven Icons of War”, *Afghan Magazine*, vol. 1, n.º 10, outubro-dezembro, 1999.
- LINDAHL, D., KNORR, T., *Uzbek: The Textiles and Life of the Nomadic and Sedentary Uzbek Tribes of Central Asia*, Basel, Litvinskiy, 1975.
- LISSONI, Andrea, *On Space Time Foam*, catálogo, HangarBicocca, Milão, 2012.
- LITTLE, Michael, “Lace Maker”, *Washington City Paper*, 21 de maio de 2004.
- LIU, Xinru, *Silk and Religion: An Exploration of Material Life and the Thought of People, AD 600-1200*, Nova Deli, Oxford University Press, 1996.
- LOGES, W., *Turkoman Tribal Rugs*, Londres, Allen & Unwin, 1980.
- LONG, Kevin, *War Rugs Volume 1: Pictorial - Mosques, Monuments, Minarets and Modern Cities*, Long Island City, Warrug Inc., 2008.
- LYONS, Mary E., *Stitching Stars – The Story Quilts of Harriet Powers. Africans-Americans Artists and Artisans*, Nova Iorque, Aladdin, 1997.
- MACKIE, I. W., THOMPSON, J., *Turkmen: Tribal Carpets and Traditions*, Washington D.C., The Textile Museum, 1980.
- MAGALHÃES, Alberto da Conceição, *A Real Fábrica das Sedas e o Comércio Têxtil com o Brasil: 1734-1822*, tese de mestrado, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.
- MALLET, Marla, *Woven Structures. A Guide to Oriental Rug and Textile Analysis*, Atlanta, Christopher Publications, 1998.
- MALONE, Meredith, e MARJANOVIC, Igor, *Tomás Saraceno: Cloud-Specific*, Chicago, The University of Chicago Press e Mildred Lane Kemper Art Museum, 2014.
- MANTEGNA, Gianfranco, “Christo and Jeanne-Claude”, *Journal of Contemporary Art*, 1995.
- MANZINI, Ezio, *The Material of Invention, Materials and Design*, Cambridge MA, MIT Press, 1989.
- MARIN, Edoardo, “Rugs at War, Notes on the Afghan War Rugs”, *GHEREH*, n.º 44, 2008.
- MASCELLONI, Enrico, *War Rugs: The Nightmare of Modernism*, Milão, Skira, 2009.
- MASLENITSYNA, S., *Persian Art in Collection of the Museum of Oriental Art*, Leningrado, Aurora Art Publishers, 1975.
- MATHIAS, Martine, LAMAESTRE, L. de, e GIRAUD, C., *Jean Lurçat. Le Combat et la Vitoire*, catálogo, Aubusson, Centre Culturel et Artistique Jean-Lurçat d'Aubusson,

- 1992.
- MATSUMOTO, Norihito e SHIOTA, Chiharu, *Chiharu Shiota Letters of Thanks*, Kochi, Kochi Museum of Art, 2013.
- MATSUMURA, Madoka, *Chiharu Shiota – Where Are We Going?*, catálogo, Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art, The Mimoca Foundation, 2012.
- MENDONÇA, Maria José de, “Afinités du Polyptique de Nuno Gonçalves Avec des Tapisseries et Fresques du Duche de Bourgogne”, *Atas do Congresso Internacional de História da Arte*, vol. II, Lisboa, 1954.
- MESQUITA, José Carlos Vilhena, *O Marquês de Pombal e o Algarve. A fábrica de Tapeçarias de Tavira*, Tavira, Câmara Municipal de Tavira, 1999.
- MILLS, John, *Carpets in Paintings*, Londres, National Gallery, 1983.
- MOORE, Mandy e PRAIN, Leanne, *Yarn Bombing: The Art of Crochet and Knit Graffiti*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2009.
- MORAIS, F., *Arthur Bispo do Rosário – Uma Biografia em Curso*, Rio de Janeiro, Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, 1998.
- MORRIS, Frank, BERNADAC, Marie-Laure, *Louise Bourgeois*, catálogo, Nova Iorque, Rizzoli, 2008.
- MOSER, Henri, *A Travers l'Asie Centrale: La Steppe Kirghize, le Turkestan Russe, Boukhara, Khiva, le Pays des Turcomans et la Perse: Impressions de Voyage*, Paris, Plon-Nourrit, 1885.
- MOSHKOVA, V. G., “Tribal Gols in Turkman Carpets”, *Turkoman Studies*, vol. 1, Londres, 1980.
- MOSHKOVA, V. G., “Craftsmen and Guild Life in Samarkand”, GOLOMBEK, L., SUBTELNY, M., *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, Leiden, Brill, 1992.
- MUNRO, Eleanor, *Originals: American Women Artists*, Nova Iorque, Simon & Schuster, 1979.
- Muros de Abrigo*, exposição retrospectiva de Ana Vieira, catálogo, Lisboa, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- MUSSET, Lucien, *La Tapisserie de Bayeux: Oeuvre d'Art et Document Historique*, Paris, Zodiaque, 1989.
- NAKAJIMA, Izumi, “Yayoi Kusama Between Abstraction and Pathology”, POLLOCK, Griselda, *Psychoanalysis and the Image*, Londres, Routledge, 2006.

- NEFF, Ivan C., MAGGS, Carol V., *Dictionary of Oriental Rugs With a Monograph on Identification by Weave*, Johannesburg, AD Donker Publishers, 1977.
- NERY, Eduardo, “Lurçat e o Renascimento da Tapeçaria”, *Colóquio*, n.º 37, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.
- NOVAIS, F. A., “A Proibição das Manufaturas no Brasil e a Política Econômica Portuguesa do Fim do Século XVIII”, *Revista História*, n.ºs 142 e 143, São Paulo, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2000.
- O'BANNON, George, *Kazakh and Uzbek Rugs from Afghanistan*, Pitsburgo, 1979.
- O'BANNON, George, “Rugs of East Turkestan”, *Oriental Rug Review*, vol. 11, n.º 6, 1991.
- O'BANNON, George, *Oriental Rugs. A Bibliography*, Londres, Scarecrow Press, 1994.
- O'CALLAGHAN, Ron, “Afghan War Rugs: A Sub-group With Iranian Influence – an Exhibition of a Variant Type”, *Oriental Rug Review*, 2002.
- O'CONNELL, Jr., Barry, J. “Afghan War Rugs: If it Walks Like a Duck”, *Oriental Rug Review*, março de 1997.
- OGUIBE, Olu, “El Anatsui, in the Public Space”, *Third Text*, n.º 23, verão, 1993.
- OKEKE-AGULU, Chika, “Slashing Wood, Eroding Culture: Conversation with El Anatsui”, *Nka: Journal of Contemporary African Art*, n.º 1, 1994.
- OLIVEIRA, Fernando Baptista de, *História e Técnica dos Tapetes de Arraiolos*, Lisboa, Sistema J, 1995.
- OPIE, James, *Tribal Rugs, A Complete Guide to Nomadic and Village Carpets*, Boston, Bulfinch Press, 1998.
- OTTENBERG, Simon, “El Anatsui, Colorful Woods and Dark Lines”, *New Traditions from Nigeria: Seven Artists of the Nsukka Group*, Washington D.C., 1997.
- PARKER Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, Tauris, (1984) 2010.
- PARSONS, R. D., “Oriental Rugs”, *The Carpets of Afghanistan*, vol. 3, Suffolk, 1982.
- PARVIZ, Tanavoli, *Undiscovered Minimalism: Gelims from Northern Iran*, Londres, Laurence King, 2011.
- PASSOW, Till, WILD, Thomas, “Knotted Memories. War in Afghan Rug Art”, catálogo, *Exposição Afghan War Rugs*, Berlim, 2015.
- PEIXEIRO, Manuel do Carmo, “ ‘Mestre’ Peixeiro fala das Tapeçarias de Portalegre”, *Revista Turismo – Arte, Paisagem e Costumes de Portugal*, n.º 5 (4.ª série), ano XXVII,

- Lisboa, SNI, 1963.
- PEREIRA, Benjamim, *Têxtil, Tecnologia e Simbolismo*, Lisboa, Museu de Etnologia/ Instituto de Investigação Científica Tropical, 1985.
- PHILLIPS, Barty, *Tapestry*, Londres, Phaidon, 1994.
- PICCUS Robert P., *Sacred and Secular: The Piccus Collection of Tibetan Rugs*, Chicago, Serindia Publications, 2011.
- PICTON, John *et al.*, *El Anatsui - A Sculpted History of Africa*, Londres, Saffron Books/October Gallery, 1998.
- PINHEIRO, Elisa Calado, *Roteiro do Museu dos Lanifícios da Universidade da Beira Interior*, Covilhã, Universidade da Beira Interior/Museu Lanifícios da Covilhã, 1998.
- PINNER, R., “Beshir Carpets of the Bukhara Emirate – A Review”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 3, n.º 4, Londres, Orguz Press, 1981.
- PINNER, R., FRANCES, M., *Turkoman Studies I: Aspects of the Weaving and Decorative Arts of Central Asia*, Londres, Oguz Press, 1980.
- PIRVERDJAN, N. A., “Iranian Textiles. 16th-18th Centuries. From the Art Collections of Soviet Museums”, *Hermitage Collections*, Leningrado, 1975.
- PITTENGER, R., BORDER, P., “ ‘Timuri’ and ‘Baluch’ Blue Ground Prayer Rugs”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, n.º 102, Londres, Orguz Press, 1999.
- POIRET, Dominique, “Chiharu Shiota tisse sa toile à Paris”, *NEXTarts*, Paris, Liberation, 31 de janeiro de 2012.
- POMAR, Alexandre, “Embrulhadas (Le Pont-Neuf, Paris)”, *Jornal Expresso*, Lisboa, 29 de maio de 1993.
- POMAR, Júlio, “Decorativo, apenas?”, *Arquitetura*, n.º 30, abril-maio, 1949.
- POPE, A. U., *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, vols. 3 e 4, Londres/Nova Iorque, 1939.
- RANDLE, Sara, “The Guicciardini Quilts”, *Medieval Clothings and Textiles*, vol. 5, Londres, Woodbridg, 2009.
- RASINA, T., CHERKASOVA, N., KANTSEDIKAS, A., *Folk Art in the Soviet Union*, Nova Iorque, Harry N. Abrams, 1990.
- REYNIÈS, Nicole de, “L’Avant-garde Tardive”, *Les Tentations des Gobelins*, catálogo, Paris, 1992.
- RIAZUDDIN, Akther, *History of Handicrafts: Pakistan-India*, Islamabad, National Hijra

- Council, 1988.
- ROBECCHI, Michele, *Farhad Moshiri*, Paris, Perrotin Editions, 2012.
- ROSSI-OSMIDA, Gabriele, *Turkmenistan: Environment, History, Monuments, Ethnography*, Veneza, Centro Studi Ricerche Ligabue, 1996.
- ROWLEY, Sue, *Reinventing Textiles: Tradition & Innovation*, vol. 1, Londres, Telos Art Publishing, 2002.
- RUTSCHOWSCAYA, Marie-Hélène, *Les Tissus Coptes*, Paris, Adam Biro, 1990.
- SALAZAR, Ligaya, *Yamamoto Yohji*, Londres, V & A Publishing, 2011.
- SANDERS, Robin Renee, *The Legendary Uli Women of Nigeria: Their Life Stories in Signs, Symbols and Motifs*, Bloomington, Xlibris, 2013.
- SANTI, Orenzio, “Gisela Santi”, *Contextile – Trienal de Arte Têxtil Contemporânea*, catálogo, Guimarães, Ideias Emergentes, 2012.
- SAUZEAU, Annemarie, *Alighiero e Boetti, Shaman/Showman*, Roma, Humberto Allemandi & C., 2001.
- SCHAPIRO, Miriam, “The Education of Women as Artists: Project Womanhouse”, *Art Journal*, 1972.
- SCHOESER, Mary, *World Textiles: A Concise History (World of Art)*, Londres, Thames & Hudson, 2012.
- SCHURMANN, U., *Central Asian Rugs*, Londres, 1969.
- SEILER-BALDINGER, A., *Textiles: A Classification of Techniques*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1994.
- SELANDIA, E., “Textiles from Kohistan and Nuristan”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 35, Londres, Orguz Press, 1987.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio, “Arthur Bispo do Rosário: A Arte de ‘Enlouquecer’ os Signos”, *Artefilosofia*, n.º 3, São Paulo, Ouro Preto, julho de 2007.
- SHABNAM, G., “Arte Têxtil Contemporânea”, *Artes Plásticas*, n.º 4, Lisboa, outubro, 1990.
- SHAFFER, D., “A Persian Collection. Village and Tribal Rugs”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 34, Londres, Orguz Press, 1987.
- SHARRAD Paul, COLLETT, Anne, *Reinventing Textiles: Postcolonialism and Creativity*, vol. 3, Londres, Telos Art Publishing, 2006.
- SHEETS, Hilarie M., “Head in the Clouds”, *ARTnews*, Nova Iorque, 16 novembro de 2011.
- SHERROD, Pamela, “Tapestries of War”, *Lexington Herald-Leader*, 8 de março de 2002.
- SIENKNECHT, H., “A Turkic Heritage: Development of Ornament on Yomut C-Gol

- Carpets”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 47, Londres, Orguz Press, 1989.
- SKALLERUP, T. M., *Artisans Between Guilds and Cooperatives: A History of Social and Economic Change in Russian Turkestan and Soviet Central Asia*, tese de doutoramento, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1990.
- SMART, E., WALKER, D., *Pride of Princes. Indian Art of the Mughal Era in the Cincinnati Art Museum*, Ohio, Cincinnati Art Museum, 1986.
- SOVRANI, T., *Il Tappeto Orientale dal XV al XIX Secolo. Duecento Capolavori di Arte Tessile*, Milão, A. E. Concaro/A. Levi, 1999.
- SPOONER, Brian, “Weavers and Dealers: The Authenticity of an Oriental Carpet”, *Sydney Review*, n.º 25, outubro de 1990.
- SPRING, Christofer, *Arte Textil Africano*, Madrid, Editorial Libsa, 1989.
- SPUHLER, Friedrich, *Oriental Carpets in the Museum of Islamic Art*, Berlim, 1988.
- SPUHLER, Friedrich, *Pre-Islamic Carpets and Textiles from Eastern Lands*, Londres, Thames & Hudson, 2014.
- STONE, Peter F., *Oriental Rugs – An Illustrated Lexicon of Motifs, Materials and Origins*, Clarendon, Tuttle Publishing, 2013.
- STORR, Robert, HERKENHOFF, Paulo, e SCHWARTZMAN, Allan, *Louise Bourgeois*, Londres, Phaidon, 2003.
- STROUD, Marion Boulton, *New Material as New Media: The Fabric Workshop*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2003.
- SUKHAREVA, O. A., “The Design of Decorative Embroidery of Samarkand and its Connection with Ethnic Ideas and Beliefs”, *Soviet Anthropology and Archaeology*, Moscovo, 1984.
- SVETLANA, Alexievich, *Zinky Boys: Soviet Voices from a Forgotten War*, Londres, Chatto & Windus, 1992.
- Tapeçaria de Portalegre*, catálogo, Lisboa, Mosteiro dos Jerónimos, 60.ª Conferência da Internacional Wool Trade Organization, 1991.
- Tapeçaria*, catálogo, Almada, Galeria Municipal da Câmara Municipal de Almada, 1999.
- Tapeçarias de Portalegre*, catálogo, Brasil, maio de 1978.
- Tapisseries de la Manufacture de Portalègre, Portugal/Exposition*, Paris, Musée d'Art Moderne, Association Française d'Action Artistique, 1981.
- TEJADA, Laura de la Colina, ESPINO, Alberto Chinchón, “El empleo del Textil en el Arte:

- Aproximaciones a una Taxonomía”, *Espacio, Tiempo y Forma, Historia Contemporânea*, série V, tomo 24, Madrid, Facultad de Bellas Artes UCM y Facultad de Artes y Comunicación UEE, 2012.
- Textile Art Bradford 1990*, Bradford, Textil Art Festival, 1990.
- THOMAS, M., *Mary Thomas's Dictionary of Embroidery Stitches*, Londres, Jan Eaton, (1954) 1998.
- THOMSON, Francis Paul, *Tapestry, Mirror of History*, Nova Iorque, Crown Publishers, 1980.
- THOMPSON, Deborah, *Coptic Textiles in the Brooklyn Museum*, Brooklyn, Brooklyn Museum, 1971.
- THOMPSON, Jon, *Carpet Magic*, Londres, Barbican Art Gallery, 1983.
- THURMAN, C. C. M., *Textiles in the Art Institute of Chicago*, Chicago, Art Institute of Chicago, 1992.
- TOVAGLIA, Valentina “On Space Time Foam”, *D'ARS*, n.º 212, inverno, 2012, Milão.
- TSAREVA, Elena, “Salor Carpets”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 6, n.º 2, Londres, Orguz Press, 1984.
- TSAREVA, Elena, *Rugs and Carpets from Central Asia*, Nova Iorque/Londres/Leningrado, A. Lane/Penguin/Aurora Art, 1984.
- TSAREVA, Elena, *Tappeti dei Nomadi dell'Asia Centrale*, Génova, Sagep, 1993.
- URTON, Gary, “Ancient Writing: Deciphering the Knotted Strings of the Incas”, *Discovery! Unearthing the New Treasures of Archaeology*, Londres, Thames & Hudson, 2007.
- VIALLET, Nicole, *Tapisserie, Méthode et Vocabulaire. Principes d'Analyse Scientifique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1971.
- VITERBO, Sousa, “Bordados e Colchoeiros”, *Arte e Artistas em Portugal. Contribuições para a História das Artes e Indústrias Portuguesas*, Lisboa, Ferrin, 1920.
- VITERBO, Sousa, “Tapeçarias”, *Arte e Artistas em Portugal. Contribuições para a História das Artes e Indústrias Portuguesas*, Lisboa, Ferrin, 1920.
- VOGEL, Susan Mullin, *El Anatsui: Art and Life*, Munique, Prestel Publishing, 2013.
- WALTER, Chris, “Turkomans in Exile: Pakistan”, *Oriental Rug Review*, vol. 9, n.º 5, junho-julho, 1989.
- WALTER, Chris, “War – Sign – War”, *Parkett*, n.º 24, 1990.
- WALKER, Daniel, “Classical Indian Rugs”, *Hali: The International Magazine of Fine Carpets and Textiles*, vol. 4, n.º 3, Londres, Orguz Press, 1982.

- WALKER, Daniel, *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era*, Nova Iorque, MetPublications, 1998.
- WARE, Joyce C., *The Official Identification and Price Guide to Oriental Rugs*, Nova Iorque, Ware J. C., 1978.
- WARE, Joyce C., “The Afghan War Rugs: Fiber Expressions from a War-Torn Country”, *Fiberarts*, verão, 1990.
- WEARDEN, Jennifer, “The Surprising Geometry of the Ardabil Carpet”, *Ars Textrina Conference*, Leeds, 1995.
- WEBER, Nicholas Fox, *The Woven and Graphic Art of Anni Albers*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1985.
- WEBER, Nicholas Fox, e ASHBAGHI, Pandora Tabatabai, *Anni Albers*, Nova Iorque, Guggenheim Foundation/Harry N. Abrams, 1999.
- WEGNER, D. H. G., “Some Notes on the Rugs of Baluchi Nomads and Related Weavers”, *Hali*, vol. 1, n.º 3, Londres, Orguz Press, 1978.
- WELTGE, Sigrid W., *Bauhaus Textiles. Women Artists and the Weaving Workshop*, Londres, Thames & Hudson, 1993.
- WHEELER, M., *Textiles and Ornaments of India*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1956.
- WILSON, Kax, *A History of Textiles*, Boulder, Westview Press, 1979.
- YANAI, Y., *Suzani: Central Asian Embroideries*, Tel Aviv, Haaretz Museum, 1986.
- YASSINSKAÏA, I., *Textiles Révolutionnaires Soviétiques*, Paris, Arts & Métiers Graphiques, 1983.
- ZELLER, Alfred P., *Tapisserie*, Paris, Editions Princesse, 1976.
- ZIBART, Eve, “The Weavings Of War”, *Washington Post*, 12 de novembro de 1998.

Bibliografia Geral

- 53rd International Art Exhibition, Making Worlds*, 2 vols., catálogo, Veneza, Ed. Fondazione La Biennale di Venezia, 2009.
- 54th International Art Exhibition, ILLUMInations*, 2 vols., catálogo, Veneza, Ed. Fondazione La Biennale di Venezia, 2011.
- 55th International Art Exhibition, The Encyclopedic Palace*, 2 vols., catálogo, Veneza, Fondazione La Biennale di Venezia, 2013.
- 56th International Art Exhibition, All The World's Futures*, 2 vols., catálogo, Veneza, Fondazione La Biennale di Venezia, 2015.
- AA.VV., *Architecture, Formes et Fonctions* (1962-1963), Lausana, Ed. Anthony Kraft, 1962.
- AA.VV., *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 2003.
- AA.VV., *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa/Brasil, Ed. Enciclopédia, s.d.
- AA.VV., *Field*, Montreal/Stuttgart, Montreal Museum of Fine Arts/Oktagon, 1993.
- AA.VV., *KWY – Paris 1958-1968*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.
- AA.VV., *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- AA.VV., *Poética dos Cinco Sentidos – La Dame à la Licorne*, Lisboa, Bertrand, 1979.
- ADVANCED MATERIALS*, vol. 23, nº 12, 25 março de 2011.
- ALBERTI, León Battista, *Da Pintura*, Campinas, Editora da Unicamp, (1435) 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, São Paulo, C.^a das Letras, 1992.
- ARSCHER, Márcia, *Mathematical Ideas of the Incas. In Native American Mathematics*, Austin, University Texas Press, 1986.
- ARTFORUM*, vol. 20, nº 4, dezembro de 1982.
- ASHRAFI, M., CARMEL, L., NIYAZOVA, M., TSAREVA, E., “Applied Arts: Textiles And Carpets”, AA.VV., *History of civilizations of Central Asia – Development in Contrast: From the Sixteenth to the Mid-nineteenth Century*, vol. V, Publicações UNESCO, 2003.
- BARBER, Elizabeth Wayland, *Women's Works – The First 20,000 Years: Women, Cloth and Society in Early Times*, Nova Iorque, W.W. Norton & Company, 1994.
- BARTHES, Roland, *La Chambre Claire. Note Sur la Photographie*, Paris, Cahiers du Cinema, Seuil, 1980.
- BELL, Catherine, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- BENÉVOLO, Leonardo, *História da Arquitetura Moderna*, São Paulo, Perspectiva, 2004.
- BENJAMIN, Walter, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, *Sobre Arte*,

- Técnica, Linguagem e Política*, vol. 1, Lisboa, Antropos, Relógio D'Água, 1992.
- BENJAMIN, Walter, *Illuminations. Essays and Reflections*, Nova Iorque, Schocken, 1969.
- BENJAMIN, Walter, *Magia e Técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter, *Obras Escolhidas (A Modernidade, Imagens de Pensamento)*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006.
- BOHM, David, *On Creativity*, Londres, Routledge, 2006.
- BORGES, Jorge Luis, GUERRERO, Margarita, *El Libro de los Seres Imaginarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- BRANDÃO, Fernando de Castro, *A 1.ª República Portuguesa – Uma Cronologia*, Lisboa, Livros Horizonte, 1991.
- BRANDÃO, J. S., *Mitologia Grega*, vol. 1, Petrópolis, Vozes, 1991.
- BRANDT, Per Aage, *Spaces, Domains and Meaning. Essays in Cognitive Semiotics*, Berna, Lang, 2004.
- BRAUN, E., *Caos, Fractales y Cosas Raras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BURKE Peter, ZAHAR Jorge, *A Fabricação do Rei – A Construção da Imagem Pública de Luís XIV*, Brasil, Jorge Zahar, 1994.
- CABRAL, M. V., *Portugal na Alvorada do Século XX*, Lisboa, Regra do Jogo, 1979.
- CALABRESE, O., *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987.
- CALVINO, Italo. “Ovídio e a Contiguidade Universal”, *Por que Ler os Clássicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- CALVINO, Italo, *Sobre o Conto de Fadas*, Lisboa, Teorema 1999.
- CALVINO, Italo, *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Lisboa, Teorema, 2006.
- CANDEIAS, Ana Filipa Osório, *Revista KWY: da Abstração Lírica à Nova Figuração (1958-1964)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1996 (não publicado).
- CAPRA, Fritjof, *A Teia da Vida*, São Paulo, Cultrix e Amana-key, 1997.
- CASAVECCHIA, Barbara, “Autoritratti”, *Frieze Magazine*, Londres, n.º 157, setembro de 2013.
- CASTRO, Armando, *Teoria do Sistema Feudal e Transição para o Capitalismo para o Capitalismo*, Lisboa, Caminho, 1987.
- CASTRO-CALDAS, Alexandre, *Viagem ao Cérebro e a Algumas das Suas Competências*, Lisboa, Universidade Católica Ed., 2008.
- CHANDLER, Daniel, *Semiotics: The Basics*, Nova Iorque, Taylor & Francis, 2006.

- CHENAY, Christophe de, “La Mairie de Paris Veut Redécouvrir le Cours de la Bièvre”, *Journal Le Monde*, Paris, 9 fevereiro de 2002.
- COHEN, Annie, *La Rivière des Gobelins*, Paris, Editions Farrago, 2000.
- COTÊ, Renée, *La Journée Internationale des Femmes*, Montreal, Remue Ménage, 1984.
- COUTO, Mia, “A infinita fiandeira”, *Livro de Contos – O Fio das Missangas*, Lisboa, Companhia das Letras, (1.^a ed., Caminho, 2003) 2009.
- CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 2001.
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- DAVAL, Jean-Luc e ROSE, Barbara, *La Sculpture XIX et XX Siècle*, Genebra, Editions d'Art Albert Skira, 1986.
- DELACAMPAGNE, Christian, *Outsiders: Fous, Naïfs et Voyants dans la Peinture Moderne (1880-1960)*, Paris, Éditions Mengès, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el Tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- DUBUFFET, Jean, *L'Art Brut Préféré aux Arts Culturels*, Paris, Galerie René Drouin, 1949.
- DUBY, Georges, *El Año Mil: Una Nueva y Diferente Visión de un Momento Crucial de la Historia*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1988.
- ECO, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.
- ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989.
- ELIADE, Mircea, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- ELIADE, Mircea, *Imagens e Símbolos*, São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano*, Lisboa, Livros do Brasil, 1994.
- ELIADE, Mircea, *Mito e Realidade*, S. Paulo, Perspectivas, 2007.
- ELKINS, James, *Visual Literacy*, Londres, Routledge, 2009.
- ESPANCA, Florbela, *Poesia Completa*, Lisboa, Bertrand Editora, 1994.
- EVARTS, Arrah B., “Patient Art”, *Psychoanalytic Review*, outubro de 1918.
- FERRÃO, Hugo, “O conceito de ‘Citor’ e a implosão do imaginário humano”, *Arte Teoria*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, n.º 8, 2006.
- FERRÃO, Hugo, *Pintura como Hipertexto do Visível, Instauração do Tecno-Imaginário do «Citor»*, tese de doutoramento, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2007.
- FERREIRA, Maria Manuela de Sousa Vaquero Freitas, *O Tribunal da Inquisição de Lamego - Contributo para o Estudo da Inquisição no Norte de Portugal*, Vila Real, tese de

- doutoramento, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2012.
- FRANÇA, José Augusto, *História da Arte em Portugal: o Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004.
- GAGNEUX, Renaud, *Le Cours de la Bièvre à Paris Aujourd'hui*, Paris, Les Editions Municipales, 1999.
- GOLDMAN, B., *The Ancient Arts of Western and Central Asia: A Guide to the Literature*, Iowa, Ames, 1991.
- GOMBRICH, Ernest H., *El Sentido de Orden – Estudio sobre la Psicología de las Artes Decorativas*, Barcelona, Gustavo Gill, 1980.
- GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.
- GONÇALVES, Rui Mário, “1968-1974, Nova Abstração, Ambientes, Conceitos”, *História de Arte Portuguesa*, vol. 13, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.
- GONZALES, Ana, *Los Origenes y la Celebración del Día de la Mujer (1910-1945)*, Oviedo, Ediciones KRK, 1999.
- GORMLEY, Antony, MCEVILLE, Thomas, OROZCO, Gabriel, THÉBERGE, Pierre, *Field*, Montreal/Estugarda, Montreal Museum of Fine Arts/Oktagon, 1993.
- GOUGIS, L., “Quipus Exhumés”, *Science & Vie*, n.º 1164, Issy-les-Moulineaux, Mondadori, setembro de 2014.
- GREER, Betsy, *Craftivism: The Art of Craft and Activism*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2014.
- GREGORY, Richard, *The Intelligent Eye*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1970.
- GREGORY, Richard, *Concepts and Mechanisms of Perception*, Londres, Duckworth, 1974.
- GREGORY, Richard, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, Oxford, Oxford University Press/Princeton University Press (1966), 1997.
- GREGORY, Richard, *Seeing Through Illusions*, OUP, 2009.
- GREGORY, Richard, GOMBRICH, Ernst, *Illusion in Nature and Art*, Londres, Duckworth, 1973.
- GUSMÃO, Artur Nobre de, *Românico Português do Noroeste*, Lisboa, Vega, 1992.
- HANENBERG, Peter, *Cultura e Cognição – ou o Poder do Conhecimento Tácito*, Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC), Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa, 2009.
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGE, Janson, *Art in Theory – 1815-1900 – An*

- Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Black Well Publisher, 1998.
- JARDIM, Rachel, *O penhoar chinês*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, (1985) 1990.
- JORGE, João Miguel Fernandes, *Paisagem com Muitas Figuras*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1984.
- JUNG, Carl Gustav, *L' Homme et ses Symboles*, Paris, Pont Royal, 1968.
- JUNG, Carl Gustav, *L'Homme à Decouvert de Son Âme*, Paris, Éditions Payot, 1977.
- JUNG, Carl Gustav, *Psicologia do Inconsciente*, Petrópolis, Vozes, 1980.
- JUNG, Carl Gustav, *Psicologia e Alquimia*, Petrópolis, Vozes, 1991.
- JUNIPER, Andrew, *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Tuttle Publishing, Tóquio, 2003.
- KAPLAN, Robert, KAPLAN, Ellen, *The Nothing that Is: A Natural History of Zero*, Nova Iorque, Oxford University Press, 2000.
- KHALID, A., “The Residential Quarter in Bukhara Before the Revolution”, *Middle East Studies Association Bulletin*, vol. 25, n.º 1, 1991.
- KOREN, Leonard, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers*, Londres, Stone Bridge Press, 1994.
- KRAUSS, Rosalind, “Magician’s Game: Decades of Transformation, 1930-1950”, *200 Years of American Sculpture*, Boston, David R./Whitney Museum of Modern Art, 1976.
- KRAUSS, Rosalind, *The Optical Unconscious*, New Haven, MIT Press, 1994.
- KUITTINEN, Riikka, *Street Art Book*, Londres, Thames & Hudson, 2015.
- LACAN, Jacques, *Les Quatre Concepts de la Psychanalyse*, Paris, Seuil, 1998.
- LE GOFF, J., *O Nascimento do Purgatório*, Lisboa, Estampa, 1995.
- LE GOFF, J., *Heróis e Maravilhas da Idade Média*, Brasil, Vozes, 1999.
- LEEUWEN, C. Van, EMELJANENKO, T., POPOVA, L., *Nomads in Central Asia: Animal Husbandry and Culture in Transition (19th–20th Century)*, Amsterdam, Royal Tropical Institute-RTI, 1994.
- LEHRER, Jonah, *Proust Was a Neuroscientist*, Boston/Nova Iorque, Mariner, 2008.
- LEVIN, Robert, *Modernity and the Hegemony of Vision*, Los Angeles, University of California Press, 1993.
- MACEDO, Jorge Borges de, *O Marquês de Pombal. 1699-1782*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982.
- MACEDO, Jorge Borges de, *A Situação Económica no Tempo de Pombal. Alguns Aspetos*, Lisboa, Gradiva, 1989.

- MACGREGOR, John M., *The Discovery of the Art of the Insane*, New Jersey, Princeton University Press, (1989) 1992.
- MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. 4, 6.^a ed, Lisboa, Edições Horizonte, 1990.
- MALDONADO, Tomás, *Design Industrial*, Lisboa, Edições 70, 2006.
- MANDELBROT, Benoit B, *Los Objetos Fractales*, Barcelona, Tusquets, 1984.
- MANGHANI, Sunil, PIPER, Arthur, SIMONS, Jon, *Images. A Reader*, Londres, Sage, 2006.
- MARCUSE, H., *One-Dimensional Man*, Boston, Beacon, 1964.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, *História de Portugal*, vol. II, Lisboa, Presença, 1998.
- MASCARENHAS, Helena Isabel Caracol, *Augusto de Santa-Rita e a Criação Literária para a Infância*, Évora, tese de mestrado em Criações Literárias Contemporâneas, Departamento de Línguas e Literaturas, Universidade de Évora, 2010 (não publicado).
- MATTOSO, José, *A Nobreza Medieval Portuguesa: a Família e o Poder*, Lisboa, Editorial Estampa, 1981.
- MCEWAN, Ian, *Sábado*, Lisboa, Gradiva, 2005.
- MENNE, Antonello, e FRONGIA, Eleonora, *Cambosu le Radici. Lo Scrittore Sardo nella Testimonianza di Critici e Intellettuali*, Melzo, Fondazione Salvatore Cambosu, 2013.
- MILTON, Kay, *Environmentalism and Cultural Theory: Exploring the Role of Anthropology in Environmental Discourse*, Londres, Routledge, 1996.
- MIRZOEFF, Nicholas, *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 2007.
- MIRZOEFF, Nicholas, *Introduction to Visual Culture*, Londres, Routledge, 2009.
- MITCHELL, W.J.T, *Picture Theory*, Chicago, Chicago U. Press, 1998.
- MYLIUS, Johann Daniel, *Philosophia Reformata*, Frankfurt, 1622, *fac-símile*, ROLA, Stanislas Klossowski de, *Le Jeu d'Or – Figures Hiéroglyphiques et Emblemes Hermétiques dans la Littérature Alchimique du XVII^{ème} Siècle*, Paris, Thames & Hudson.
- NAUMKIN, V., *Caught in Time: Great Photographic Archives: Bukhara*, Londres, Reading, 1993.
- NOGUEIRA, Isabel, *Alternativa Zero (1977): O Reafirmar da Possibilidade de Criação*, Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, Cadernos do CEIS20, 2008.
- OVÍDIO, *Metamorfoses*, Lisboa, Cotovia, 2007.
- PEDERSON, Jill, Henrico Boscano's *Isola Beata: New Evidence for the Academia Leonardi*

- Vinci in Renaissance Milan*, Washington, D.C., Center for Advanced Study in the Visual Arts/National Gallery of Art, 2015.
- PEIRY, Lucienne, *Art brut: The Origins of Outsider Art*, Paris, Flammarion, 2001
- PETRARCA, Francesco, *Trionfi*, Roma, Einaudi, 1958.
- POLANYI, Michael, *The Tacit Dimension*, (Londres, Routledge and Kegan, 1966), Chicago, University Press, 2009.
- POZZALI, Andrea, “Tacit Knowledge, Implicit Learning and Scientific Reasoning”, *Mind & Society*, n.º 7, 2008.
- PRIGOYINE, *La Nouvelle Alliance*, Paris, Gallimard, 1979.
- RAMOS André, *Fisiologia da Visão. Um Estudo Sobre o “Ver” e o “Enxergar”*, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2006.
- RIO-CARVALHO, Manuel, “Arte Nova”, *História da Arte Portuguesa. Do Romantismo ao Fim do Século*, vol. 11, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.
- RIZZOLATTI, Giacomo, SINIGAGLIA, Corrado, *Mirrors in the Brain. How Our Minds Share Actions and Emotions*, Oxford, University Press, 2008.
- ROCK, Irving, “The Role of Repetition in Associative Learning”, *The American Journal of Psychology*, University of Illinois Press, vol. 70, n.º 2, junho de 1957.
- ROOB, Alexander, *O Museu Hermético, Alquimia & Misticismo*, Colónia, Taschen, 1996.
- SARAMAGO, José, *Poética dos Cinco Sentidos*, Lisboa, Bertrand, 1979.
- SERRÃO, Veríssimo, “O Despotismo Iluminado 1750-1807”, *História de Portugal*, vol. VI, Lisboa, Verbo, 1982.
- SERRÃO, Veríssimo, *História de Portugal (1640- 1750)*, vol. V, Lisboa, Verbo, 1982.
- SCHUYLER, Eugene, *Notes on a Journey into Russian Turkestan, Kokand, Bukhara and Kuldja*, (I e II vols., Londres/Nova Iorque, Scribner, Sampson, Low, Marston, Searle & Rivington /Armstrong & Co, 1876), fac-símile, Internet Archive, 2013.
- SHAKESPEARE, William, *Julius Caesar*, Oxford, Oxford University, 1989.
- SIGLER, Laurence, *Fibonacci's Liber Abaci: A Translation into Modern English of Leonardo Pisano's Book of Calculation*, (Sources and Studies in the History of Mathematics and Physical Sciences), Nova Iorque, Springer Publishing, 2002.
- SMITH, Steven M., *The Creative Cognition Approach*, Cambridge, MIT, 1995.
- SOUSA, Ernesto de, “Alternativa Zero: uma criação consciente de situações”, *Colóquio/Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 34, outubro de 1977.
- STALLYBRASS, Peter, *O casaco de Marx – Roupas, Memórias e Dor*, São Paulo, Autêntica,

2000.

STERNBERG, Robert J., *Handbook of Creativity*, Cambridge, University Press, 2009.

STURKEN, Marita, CARTWRIGHT, Lisa, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

TALANQUER, V., *Fractus, Fracta, Fractal*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

TALMY, Leonard, *Toward a Cognitive Semantics*, Cambridge, MIT Press, 2003.

TEIXEIRA, Cátia Sofia Ferreira, *As Greves dos Operários de Lanifícios da Covilhã no Inverno de 1941 – O Início da Agitação Operária em Portugal Durante a Segunda Guerra Mundial*, dissertação de mestrado em História Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

TUHUI, Sancai, *Illustrated Compendium of the Three Powers – Heaven, Earth and Man*, completada em 1607 e impressa em 1609, Harvard-Yenching Library, Harvard University, Cambridge.

URTON, Gary, BREZINE, Carie, “Khipu Accounting in Ancient Peru”, *Science*, vol. 309, n.º 5737, 2005.

URTON, Gary, *Signos del Khipu Inka: Código Binário*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 2005.

VASCONCELOS, Joaquim, *A Arte Religiosa em Portugal*, Lisboa, Vega, 1994.

VINCI, Leonardo Da, *Tratado de Pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

WALLACE, Loring Isabelle, HIRSH, Jennie, *Contemporary Art and Classical Myth*, Farnham, Ashgate, Burlington, 2011.

ZIMMER, Heinrich, *Mitos, Símbolos na Arte e Civilização Indianas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

Bibliografia sobre Sustentabilidade

“Dossier: Arte y Ecologia”, *ARTE CONTEXTO*, n.º 27, Madrid, março de 2010.

“Tutzing Manifesto for the Strengthening of the Cultural-aesthetic Dimension of Sustainable Development”, *Aesthetics of Sustainability Conference*, Alemanha, Tutzing, 2001.

AA.VV., *Sustainability and Culture: An Approach*, York University - Canada Research Chair in Sustainability and Culture, 2010.

AA.VV., *Sustainable Culture, Sustainable Communities: The Cultural Framework and Toolkit for Thames Gateway North Kent*, Thames Gateway North Kent, 2006.

AA.VV., *Truth is Concrete – A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Berlim, Sternberg Press, 2014.

APPADURAI, Arjun (coord.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

BERGER, Peter, HUNTINGTON, S., *Many Globalizations. Cultural Diversity in the Contemporary World*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1992.

BLUNDELL, Valda, SHEPHERD, John, TAYLOR, Ian, *Relocating Cultural Studies: Developments in Theory and Research*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 1993.

BROCCHI, Davide, “The Cultural Dimension of Sustainability”, KAGAN, Sacha, KIRCHBERG, Volker, *Sustainability: A New Frontier for the Arts and Culture*, Frankfurt, Verlag für Akademische Schriften, 2008.

CAPRA, Fritjof, *As Conexões Ocultas. Ciência para uma Vida Sustentável*, São Paulo, Cultrix e Amana-Key, 2002.

CAPRA, Fritjof, *Learning from Leonardo*, S. Francisco, Berrett-Koehler Publishers, 2013.

CAPRA, Fritjof, *The Systems View of Life: A Unifying Vision*, Cambridge University Press, 2014.

CAPRA, Fritjof, *The Tao of Physics*, Boston, Shambhala, (1975) 1999.

CAPRA, Fritjof, e GUNTER, Pauli, (coord.) *Steering Business Toward Sustainability*, Tóquio, United Nations University Press, 1995.

CARRUTHERS, Beth, “Mapping the Terrain of Contemporary Ecoart Practice and Collaboration”, *Art in Ecology – A Think Tank on Arts and Sustainability*, conferência, Vancouver, 2006.

- CASTELLS, Manuel, *The Rise of the Network Society*, Cambridge, Blackwell, 1996.
- CASTELLS, Manuel, “Materials for a Exploratory Theory of the Network Society”, *British Journal of Sociology*, vol. 51, n.º 1, janeiro-março, 2000.
- CASTELLS, Manuel, *A Sociedade em Rede*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, 2002.
- CASTELLS, Manuel, *O Fim do Milénio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- CASTELLS, Manuel, *O Poder da Identidade*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- CASTELLS, Manuel, *Redes de Indignación y Esperanza: los Movimientos Sociales en la Era Internet*, Madrid, Alianza editorial, 2012.
- CHARTIER, Roger, *Cultural History: Between Practices and Representation*, Cambridge, Polity Press, 1993.
- DAVIES, Wayne K. D., BROWN, Denise Fay, “Culturing Sustainability: Towards Frameworks of Understanding”, LEE, John Chi-Kin, WILLIAMS, Michael, *Environmental and Geographic Education for Sustainability: Cultural Contexts*, Nova Iorque, New Science, 2006.
- DOUBLEDAY, Nancy, MACKENZIE, Fiona, DALBY, Simon, “Reimagining Sustainable Cultures: Constitutions, Land and Art”, *Canadian Geographer*, 48, 2004.
- DUMITRIU, Anna, FARSHIDE, Bobbie, *Trust Me I’m an Artist, Towards an Ethics of Art/Science Collaboration*, Brighton, Blurb Inc., 2014.
- DUXBURY, Nancy, GILLETTE, Eileen, *Culture as a Key Dimension of Sustainability: Exploring Concepts, Themes, and Models*, Vancouver, Centre of Expertise on Culture and Communities, Simon Fraser University, 2007.
- DUXBURY, Nancy e JEANNOTTE M. Sharon, *Culture, Sustainability, and Communities: Exploring the Myths*, Coimbra, Oficina n.º 353, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, 2010.
- FERRÃO, Hugo, “Cibercultura e a Storytelling do Desenvolvimento Sustentável”, *Fabrikart, Arte, Tecnología, Industria, Sociedad, Sostenibilidad*, n.º 9, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2009/10.
- FERRÃO, Hugo, “‘High Tech – Low Life’ Tecnoimagens e Errância Imagética”, *Atas das Conferências Arte e Natureza*, Lisboa, CIEBA - Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2010.
- FERRÃO, Hugo, “ ‘Invisible Network’. Novas Fronteiras Artísticas da Interação com Superfícies e Objectos Inteligentes”, QUARESMA, José, DIAS, Fernando Rosa, (coord.), *Circunvoluções Digitais. Arte, Design e Plataformas Virtuais*, vol. II. Lisboa,

- CIEBA - Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes – Secção Ciberarte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, (2010).
- FERRÃO, Hugo, “Centro de Interpretação – Museu do Linho e o Legado Artístico da Cooperativa Grupo de Tecelagem de Limões”, *Conferências da Primavera – Tapeçaria Contemporânea*, FBAUL, Lisboa, 28 Maio de 2015.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Londres, Routledge, 2008.
- FORMOSINHO, Sebastião J., “A Importância do Conhecimento Tácito em Química - um Tributo a Alberto Romão Dias”, *Boletim da Sociedade Portuguesa de Química*, n.º 108, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Química, janeiro-março de 2008.
- FOWKES, Maja e Reuben, “The Principles of Sustainability in Contemporary Art”, Praesens, *Contemporary Central European Art Review*, janeiro de 2006.
- FOWKES, Maja e Reuben, “Ecology and Ideology, Search of an Antidote”, *Contemporary Art’Verge*, fevereiro de 2010.
- FOWKES, Maja e Reuben, “Recuperar la Felicidad: El Arte y la Ecología Sin Limites”, *Arte Contexto*, n.º 27, Madrid, março de 2010.
- FOWKES, Maja e Reuben, “Art and Sustainability”, MORRAY, Joy, *Enough for All Forever: A Handbook for Learning about Sustainability*, Illinois, Common Ground, 2012.
- FOWKES, Maja e Reuben, “Art and Ecology”, *Art Monthly*, dezembro de 2013/janeiro de 2014.
- FOWKES, Maja e Reuben, “Green Critique in a Red Environment: East European Art and Ecology under Socialism”, *Art Margins Journal*, junho de 2014.
- FOWKES, Maja e Reuben, “Renewing the Curatorial Refrain: Sustainable Research in Contemporary Art,” *Curating Subjects III – Curating Research*, Londres/Amsterdão, Open Editions, 2014.
- FRY, Tony, *Design Futuring: Sustainability, Ethics and New Practice*, Oxford, Berg, 2008.
- GARDNER, Howard, *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, Londres, Fontana Press, 1993.
- GARDNER, Howard, *Five Minds For the Future*, Boston, Harvard Business School Press, 2007.
- GERLACH-HANSON, Olaf, HARTLEY, John, LAM, Debra, “Cultural Transformations for an Ecological Age by 2050”, comunicação em *Culture/Futures*, Copenhaga, 2009.

- GIGERENZER, Gerd, *Gut Feelings. The Intelligence of the Unconscious*, Londres, Viking, 2007.
- GLADWELL, Malcolm, *Blink. The Power of Thinking Without Thinking*, Londres, Penguin, 2006.
- GONÇALVES, Rui Mário, 1968-1974, “Nova Abstração, Ambientes, Conceitos”, *História de Arte Portuguesa*, vol. 13, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.
- GRAŽULEVICIUT, Indr, “Cultural Heritage in the Context of Sustainable Development”, *Environmental Research, Engineering and Management*, 3 (37), 2006.
- HANENBERG, Peter, “Cultura e Cognição – ou o Poder do Conhecimento Tácito”, *1st workshop at the Calouste Gulbenkian Foundation on Next Future*, Lisboa, novembro de 2009, e e-book www.proximofuturo.gulbenkian.pt/pdffcg/PF_-_Peter_Hanenber.pdf
- HANENBERG, Peter, *Cultura e Cognição – ou o Poder do Conhecimento Tácito*, Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC), Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa, 2009.
- HAWKE-BAXTER, Kelly, PURCELL, Mike, “Community Sustainability Planning”, *Municipal World*, novembro de 2007.
- HAWKES, Jon, *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture’s Essential Role In Public Planning*, Melbourne, Common Ground/Cultural Development Network, 2001.
- HAWKES, Jon, *Culture as a fourth pillar of sustainability*, Melbourne, Common Ground Publ., 2005.
- HAWKES, Jon, “Creative Democracy”, *Interacció’06: Community Cultural Policies Conference*, conferência, Barcelona, 2006.
- HIGGINS, Hannah, *The Grid Book*, Cambridg/Londres, MIT Press, 2009.
- HOFSTEDE, Geert, *Culture’s Consequences: comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2003.
- HOFSTEDE, Geert, HOFSTEDE, Gert Jan, *Cultures and Organizations: Software of the Mind*, Nova Iorque, McGraw-Hill, 2005.
- HOLTHAUS, Gary, *Learning Native Wisdom: What Traditional Cultures Teach us About Subsistence, Sustainability and Spirituality*, Lexington, University Press of Kentucky, 2008.
- HONORÉ, Carl, *In Praise of Slowness: How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed*, Canadá, Knopf, 2004.
- HONORÉ Carl, *Under Pressure: Rescuing Our Children from the Culture of Hyper-*

- Parenting*, Canadá, Knopf, 2008.
- HOOVER, Antony, *Culture and Sustainable Development in the Pacific*, Camberra, ANU E Press/Asia Pacific Press, 2005.
- Integrated Community Sustainability Plan*, District of Chester, 2009.
- JEANNOTTE, M. Sharon, ANDREW, Caroline, *Operational Guidelines for Incorporating Culture into Sustainable Development Policies: A Canadian Perspective*, Department of Canadian Heritage, 2008.
- KADEKODI, Gopal K., “Paradigms of Sustainable Development”, *Journal of SID*, 3, 1992.
- KAGAN, Sacha e KIRCHBERG, Volker, *Sustainability: a new frontier for the arts and cultures*, Frankfurt/Main, VAS (2008).
- KAGAN, Sacha, KIRCHBERG, Volker, *Sustainability: A New Frontier for the Arts and Culture*, Frankfurt, Verlag für Akademische Schriften, 2008.
- KAGAN, Sacha, *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*, Bielefeld, Verlag, 2011.
- KAGAN, Sacha, *Toward Global (Environ) Mental Change, Transformative Art and Culture of Sustainability*, Berlim, Heinrich Böll Stiftung Foundation, 2012.
- KAVAIKU, Langi, “Culture and Sustainable Development in the Pacific”, HOOVER, Antony, *Culture and Sustainable Development in the Pacific*, Camberra, ANU E Press/Asia Pacific Press, 2005.
- MURRÍA, Alicia, “Arte, Crisis y Ecología”, *ARTE CONTEXTO*, n.º 27, Madrid, março de 2010.
- NADARAJAH, M., “City, Culture and Sustainable Development: Towards a Cultural Framework for Sustainable Urbanization”, relatório da *International Conference on Culture in Sustainability of Cities I*, Kanazawa, Japão, IICRC, 2000.
- NADARAJAH, M., YAMAMOTO, TOMOKO, Ann, *Urban Crisis: Culture and the Sustainability of Cities*, Tóquio, United Nations University Press, 2007.
- NEACE, M. B., “Local Culture: A key to the Attainment of Sustainable Development”, *Journal of American Culture*, 20 (2), 1997.
- NURSE, Keith, *Culture as the Fourth Pillar of Sustainable Development*, Commonwealth Secretariat, UK, 2006.
- NZMCH (New Zealand Ministry for Culture and Heritage), *Cultural Well-being and Local Government. Report 1: Definition and Context of Cultural Well-being*, Wellington, NZMCH, 2006.

- NZMCH (New Zealand Ministry for Culture and Heritage), *Cultural Well-being and Local Government: Report 2: Resources for Developing Cultural Strategies and Measuring Cultural Well-being*, Wellington, NZMCH, 2006.
- ORR, David, *Ecological Literacy*, Nova Iorque, State University of New York Press, 1992.
- ORR, David, *The Nature of Design*, Nova Iorque, Oxford University Press, 2001.
- PALIWAL, Pramod, “Sustainable Development and Systems Thinking: A Case Study of a Heritage City”, *International Journal of Sustainable Development and World Ecology*, 12 (2), 2005.
- PASCUAL, Jordi, *Culture and Sustainable Development: Examples of Institutional Innovation and Proposal of a New Cultural Policy Profile*, Barcelona, Culture Committee, United Cities and Local Governments, 2009.
- PAUL, Christiane, *New Media in the White Cube and Beyond – Curatorial Models for Digital Art*, Oakland, UC Press, 2008.
- PAUL, Christiane, “Sustainable - Art Practices/Producing Art in the 21st Century”, *Artpulse Magazine*, 2012.
- PIETERSE, Jan N., *Globalization and Culture: Global Mélange*, Lanham, Rowman and Littlefield Publishers, 2009.
- PISTOLETTO, Michelangelo, *Omniteismo e Democrazia*, Biella, Cittadellarte Edizioni, 2012.
- PISTOLETTO, Michelangelo, e ELKANN, Alain, *LaVoix de Pistoletto – L’art, une Voie por Changer le Monde*, Paris, Actes Sud, 2014.
- QMCCSW (Quebec Ministry of Culture, Communications and the Status of Women), *Notre culture, au cœur du développement durable: plan d’action de développement durable 2009-2013*, Quebec, QMCCSW, 2009.
- QUINN, Bradley, *Textile Visionaries: Innovation and Sustainability in Textile Design*, Londres, Laurence King, 2013.
- REIS, A.C.F., *Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável*, Brasil, Manole, 2006.
- RIFKIN, Jeremy, *The Empathic Civilization. The Race to Global Consciousness in a World in Crisis*, Nova Iorque, Tarcher, 2009.
- ROSELAND, Mark, et al., *Towards Sustainable Communities: Resources for Citizens and their Governments*, Gabriola Island, BC, New Society Publishers, 2005.
- RUIZ, H. E., *Arte Infográfico: la Periferia como Reserva Cultural*, Suécia/Chile, Heterogénesis, 1996.

- SAHLINS, Marshall, “On the Anthropology of Modernity: Or, Some Triumphs of Culture over Despondency Theory”, HOOPER, Antony, *Culture and Sustainable Development in the Pacific*, Camberra, ANU E Press and Asia Pacific Press, 2005.
- SALAR (Swedish Association of Local Authorities and Regions), *Culture in the Sustainable Society*, Estocolmo, SALAR, 2008.
- SANTOS, Boaventura de Sousa, *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*, Porto, Afrontamento, 2001.
- SOROMENHO-MARQUES, Viriato, *Ambiente e Futuro. O Caso Português*, Matosinhos, Contemporânea Editora-Câmara Municipal de Matosinhos, 1996,
- STONE, Peter, F., *Oriental Rugs – Na Illustrated Lexicon of Motifs, Materials and Origins*, North Clarendon, Tuttle Publishing, 2013.
- STRELOW, Heike, DAVID, Vera, *Aesthetics of Ecology. Environmental Design by Art - Theory and Applications*, Basel/Boston, Birkhäuser, 2004.
- STREN, Richard, POLÈSE, Mario, “The New Sociocultural Dynamics of Cities”, POLÈSE, Mario, STREN, Richard, *The Social Sustainability of Cities: Diversity and the Management of Change*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- SUTTON, Mark Q., ANDERSON E. N., “Ecologia: Um Novo Paradigma Hermenêutico? Filosofia e Ecologia: Elementos para uma Ética Ambiental”, *Revista Portuguesa de Filosofia*, LIX, Fasc. 3, 2003.
- SUTTON, Mark Q., ANDERSON E. N., *Introduction to Cultural Ecology*, Lanham, Alta Mira, 2009.
- THORPE, Ann, *The Designer’s Atlas of Sustainability: Charting the Conceptual Landscape through Economy, Ecology, and Culture*, Washington D.C., Island Press, 2007.
- THROSBY, David, “Cultural Capital”, *Journal of Cultural Economics*, n.º 23, 1999.
- TIWARI, Sudarshan Raj, “Transforming Cultural Heritage into Sustainable Future: A Case Study of Patan, Nepal”, NADARAJAH, M., YAMAMOTO, TOMOKO Ann, *Urban Crisis*, Tóquio, United Nations University Press, 2007.
- UKDCMS (U.K. Department for Culture, Media and Sport), *Leading the Good Life – Guidance on Integrating Cultural and Community Strategie*, conferência, Londres, UKDCMS, 2004.
- UKDCMS (U.K. Department for Culture, Media and Sport), “Cultural Agencies Launch Joint Initiative Showing Why Culture and Sport are Essential to the Sustainable Communities Agenda”, *Media Release 2484*, UKDCMS, 2006.

- UNESCO, *Understanding Culture in Sustainable Development: Investing in Cultural and Natural Endowments*, conferência, Washington D.C., World Bank/UNESCO, 1999.
- UNESCO, “Culture in Sustainable Development: Investing in Cultural and Natural Endowments”, *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, conferência, Washington D.C., World Bank/UNESCO, (1998) 2005.
- World Commission on Environment and Development, *Our Common Future*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1987.
- YAN, *et al.*, “Analysis of the Role of the Mosuo Culture in Local Environmental Protection in Lugu Lake Region”, *International Journal of Sustainable Development and World Ecology*, 15, 2008.

Filmes e Vídeos

- BEATO, Nuno, realização, *Ema & Gui*, Portugal, ANI, HD Cam, Cor, 52 x 7', 2010.
- CAJORI, Marion, direção, WALLACH, Amei, produção, *Louise Bourgeois: The Spider, the Mistress, and the Tangerine*, Ed. Ken Kobland, Zeitgeist Films, 99', 2008.
- CASULA, Tonino, realização, *Legare Collegare*, 1981.
- COELHO, Eduarda Leal, *Tapeçaria 1, 2 e 3*, Lisboa, (11' + 22' + 18'), s.d.
- FARIA, Nuno, e DUARTE, Frederico, curadores e entrevistadores, *Um Século em 24 Horas*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa, 8'45'', 2013.
- HARDING, Ben, realizador, *Secret knowledge Tracey Emin – Louise Bourgeois*, Easton Fondation e Tracey Emin, BBC Scotland Arts Productions, 29' 05'', 2013.
- MELO, Jorge Silva, argumento e realização, *Ana Vieira: e o Que Não é Visto*, Lisboa, produção Artistas Unidos/RTP, 56', 2011.
- Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior*, UBI/CREA, Covilhã, 20', 1995.
- SOUSA, Rocha de, *Tapeçaria Portuguesa*, realização de José Tudela, Lisboa, produção Universidade Aberta, 16', s.d.

WEB

<https://www.48c.org/>
<https://www.aaa.org.hk/>
<https://www.aaa.si.edu/>
<https://www.aaron-sherwood.com/>
<https://www.abakanowicz.art.pl/>
<https://www.abakanowicz.art.pl/>
<https://www.academia.edu/>
<https://www.africa.si.edu/>
<https://www.aixpophotos.com/>
<https://www.albersfoundation.org/>
<https://www.alcatruz.blogspot.pt/>
<https://www.alexandrabircken.com/>
<https://www.alexandrepomar.typepad.com/>
<https://www.allartnews.com/>
<https://www.all-that-is-interesting.com/>
<https://www.alternativedocumenta.tumblr.com/>
<https://www.alvesdias.blogspot.pt/>
<https://www.amazon.com/>
<https://www.americantapestryalliance.org/>
<https://www.analisesocial.ics.ul.pt/>
<https://www.anavieira.com/>
<https://www.annadumitriu.tumblr.com/>
<https://www.annepercoco.com/>
<https://www.antonygormley.com/>
<https://www.apexart.org/>
<https://www.apod.nasa.gov/>
<https://www.arabianbusiness.com/>
<https://www.arch2o.com/>
<https://www.archigram.net/>
<https://www.architecuture.wordpress.com/>
<https://www.archivioalighieriboetti.it/eng/>
<https://www.archivioitaliano.blogspot.pt/>
<https://www.armoryonpark.org/>
<https://www.armoryoupark.org/>
<https://www.art21.org/>
<https://www.artandculture.com/>
<https://www.artandsustainability.wordpress.com/>
<https://www.art-business.net/>
<https://www.artcritical.com/>
<https://www.artdaily.com/>
<https://www.artdaily.org/>
<https://www.artecapital.net/>
<https://www.artfacts.net/en/>
<https://www.artfund.org/>
<https://www.artinamericamagazine.com/>
<https://www.artistasunidos.pt/>
<https://www.artistorganisationsinternational.org/>
<https://www.artmargins.com/>
<https://www.artnet.com/>
<https://www.artnews.com/>
<https://www.artpulsemagazine.com/>
<https://www.tribune.com/>
<https://www.arts.mit.edu/>
<https://www.artsatmit.org/>
<https://www.artscienceethics.com/>
<https://www.artsin21.wordpress.com/>
<https://www.artsleaks.files.wordpress.com/>
<https://www.artsobserver.com/>
<https://www.artspace.com/>
<https://www.artsy.net/>
<https://www.arttattler.com/>
<https://www.astridkrogh.com/>
<https://www.atnfriends.com/>
<https://www.attrap-reves.com/>
<https://www.beeldenpark.beaufort04.be/nl/>
<https://www.berlinbiennale.de/>
<https://www.blog.berlin.bard.edu/>
<https://www.blog.fotomuseum.ch/>
<https://www.blogs.telegraph.co.uk/>
<https://www.blogs.walkerart.org/>
<https://www.bloomberg.com/>
<https://www.blr.com/>

<https://www.bolg.berlin.bard.edu/>
<https://www.boooks.google.pt/>
<https://www.bortolozzi.com/>
<https://www.britishmuseum.org/>
<https://www.brooklynmuseum.org/>
<https://www.brooklynrail.org/>
<https://www.byebyebn.com/>
<https://www.cam.gulbenkian.pt/>
<https://www.carlhonore.com/>
<https://www.carolinepages.com/>
<https://www.casabubble.com/>
<https://www.chiharu-shiota.com/>
<https://www.christojeanclaude.net/>
<https://www.cienciahoje.pt/>
<https://www.cm.castelobranco.pt/>
<https://www.cnc-aff.fr/>
<https://www.co2-art-sustainability.blogspot.pt/>
<https://www.collection.vam.ac.uk/>
<https://www.contemporaryartdaily.com/>
<https://www.contextile.pt/>
<https://www.contextile.wordpress.com/>
<https://www.craftivism.com/>
<https://www.cristinamaser.com/>
<https://www.crochetcoralreefs.org/>
<https://www.ctr.hum.ku.dk/>
<https://www.cultura21.net/>
<https://www.culture.pl/>
<https://www.curiator.com/>
<https://www.da.arts.knaa.or.kr/>
<https://www.danceswithwool.wordpress.com/>
<https://www.davecoledavecole.squarespace.com/>
<https://www.deichtorhallen.de/>
<https://www.designboom.com/>
<https://www.digitalrq.arquivos.pt/>
<https://www.dited.bn.pt/>
<https://www.domusweb.it/>
<https://www.dwellondesign.com/>
<https://www.earlytextilesstudygroup.org/>
<https://www.echelmann.com/>
<https://www.eco-publicart.org/>
<https://www.ecotextile.com/>
<https://www.ecouterre.com/>
<https://www.editionsvp.fr/>
<https://www.e-flux.com/>
<https://www.emuseum.serralves.pt/>
<https://www.enciclopediaelledonne.it/>
<https://www.enjoodearte.blogspot.com/>
<https://www.environmentalart.net/>
<https://www.etn.net.org/>
<https://www.fabricadesantothyrsos.pt/>
<https://www.fabricworkshopandmuseum.org/>
<https://www.fashionoffice.org/>
<https://www.fasvs.pt/>
<https://www.festivalnatura.blogspot.pt/>
<https://www.fibersource.com/>
<https://www.finnish-institute.org.uk/>
<https://www.flickr.com/>
<https://www.fondazioneambos.it/>
<https://www.frieze.com/>
<https://www.fundacaoedp.pt/>
<https://www.fundazioneboetti.it/>
<https://www.g1.globo.com/>
<https://www.gabrielaalbergaria.com/>
<https://www.gagallery.com/>
<https://www.galerieferrero.com/>
<https://www.galerieforsblom.com/>
<https://www.galeriegaillard.com/fr/>
<https://www.gardeningknowhow.com/>
<https://www.ghadaamer.com/>
<https://www.girtbyseatextiles.wordpress.com/>
<https://www.g1.globo.com/>
<https://www.goethe.de/>
<https://www.goldestonegallery.com/>
<https://www.goppion.com/>
<https://www.grahamfoundation.org/>

<https://www.guggenheim.org/>
<https://www.hallaluai.blogspot.com/>
<https://www.halsey.cofc.edu/>
<https://www.harlizius-klueck.de/>
<https://www.hauserwirth.com/>
<https://www.hechoencasa.cl/>
<https://www.helialuai.blogspot.com/>
<https://www.henryfskerritt.com/>
<https://www.heraldst.com/>
<https://www.herve.delboy.perso.sfr.fr/>
<https://www.highintelligenceoffice.com/>
<https://www.historiesdrawingsprints.com/>
<https://www.huffingtonpost.com/>
<https://www.ibergrid.eu/>
<https://www.ideiascomfuturo.com/>
<https://www.ihr.asu.edu/>
<https://www.iisd.org/>
<https://www.imagine2020.eu/>
<https://www.inhabitat.com/>
<https://www.instituto-camoes.pt/>
<https://www.internationalfolkart.org/>
<https://www.itqb.unl.pt/>
<https://www.jackshainman.com/>
<https://www.JanVormann.com/>
<https://www.jca-online.com/>
<https://www.joanavasconcelos.com/>
<https://www.kaarinakaikkonen.com/>
<https://www.kalimantancreations.co.uk/>
<https://www.kashyahildebrand.org/>
<https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/>
<https://www.kirstyhall.co.uk/>
<https://www.klatmagazine.com/>
<https://www.knitoriousknits.blogspot.pt/>
<https://www.knitthecity.com/>
<https://www.knitthecity.whodunnknit.com/>
<https://www.knuz.is/>
<https://www.kulttuurinavigaattori.blogspot.com/>
<https://www.kupoge.de/tfk/tutzingermanifest/>
<https://www.lacefence.com/>
<https://www.largodoscereios.wordpress.com/>
<https://www.lehmannmaupin.com/>
<https://www.lenoretawney.org/>
<https://www.ler.letas.up.pt/>
<https://www.lesartsdecoratifs.fr/>
<https://www.lezarts-bievre.com/>
<https://www.ligoranoreese.net/>
<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/>
<https://www.lounge.obviousmag.org/>
<https://www.louvre.fr/>
<https://www.lucymcrae.net/>
<https://www.majidsaeedi.com/>
<https://www.makingarthappen.com/>
<https://www.manuelameztoy.com.ar/>
<https://www.maria-lai.com/>
<https://www.marianasalespartufolie.tumblr.com/>
<https://www.marinafilm.co.uk/>
<https://www.mashedthoughts.com/>
<https://www.massmoca.org/>
<https://www.math.utah.edu/>
<https://www.medats.org.uk/>
<https://www.mediation.centrepompidou.fr/>
<https://www.medinart.eu/>
<https://www.melbournartnetwork.com.au/>
<https://www.metmuseum.org/>
<https://www.metrolisboa.pt/>
<https://www.mgnsu.org.au/>
<https://www.mimaki.pt/>
<https://www.mnba.cl/>
<https://www.modernedition.com/>
<https://www.moma.org/>
<https://www.mousseemagazine.it/>
<https://www.mtportalegre.pt/>
<https://www.mudam.lu/fr/>
<https://www.mus-e.be/fr/>
<https://www.museoaeosolar.wordpress.com/>

<https://www.museodelamemoria.cl/>
<https://www.museomeoc/>
<https://www.museoreinasofia.es/>
<https://www.museum.gwu.edu/>
<https://www.musma.it/>
<https://www.mutualart.com/>
<https://www.myampgoesto11.tumblr.com/>
<https://www.myartsmagazine.com/>
<https://www.mymodernmet.com/>
<https://www.namoracaeiro.wix.com/>
<https://www.nasa.gov/>
<https://www.next.liberation.fr/>
<https://www.nmai.si.edu/>
<https://www.noahfischer.org/>
<https://www.normalflora.co.uk/>
<https://www.nuovagalleriamorone.com/>
<https://www.nytimes.com/>
<https://www.oaec.org/>
<https://www.occupymuseums.org/>
<https://www.octobergallery.co.uk/>
<https://www.olafureliasson.net/>
<https://www.olgadeamaral.com/>
<https://www.olhao.web.pt/>
<https://www.onepageafrica.com/>
<https://www.oogaboogastore.com/>
<https://www.oriental-creations.com/>
<https://www.pacegallery.com/>
<https://www.pages.uoregon.edu/>
<https://www.paglen.com/>
<https://www.palaisdetokyo.com/fr>
<https://www.panoramadelart.com/>
<https://www.parcoartevivente.it/>
<https://www.parseed.ir/>
<https://www.pasunautre.com/>
<https://www.pedrovaldezcardoso.com/>
<https://www.periodicos.spq.pt/>
<https://www.philamuseum.org/>
<https://www.phillipstearns.wordpress.com/>
<https://www.pinterest.com/>
<https://www.pistoletto.it/>
<https://www.planet-textiles.com/>
<https://www.pollybarton.com/>
<https://www.presstv.ir/>
<https://www.projectrowhouses.org/>
<https://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/>
<https://www.pt.wikipedia.org/>
<https://www.publico.pt/>
<https://www.quiltstudy.org/>
<https://www.rebuildthedream.com/>
<https://www.red-dot-21.com/>
<https://www.remnantartlab.com/>
<https://www.residencyunlimited.org/>
<https://www.rezaghada.com/>
<https://www.rosagodinho.wix.com/pt/>
<https://www.rtp.pt/>
<https://www.rustat.org/>
<https://www.ruterosas.com/pt/>
<https://www.saatchigallery.com/>
<https://www.sachakagan.wordpress.com/>
<https://www.saga.com/>
<https://www.sardegnacultura.it/>
<https://www.sardinhaemlata.com/pt/?/>
<https://www.sciencemuseum.org.uk/>
<https://www.scientias.nl/>
<https://www.sculptureresearch.wordpress.com/>
<https://www.seyartnet.cafe24.com/>
<https://www.sgu.edu/>
<https://www.sheilahicks.com/>
<https://www.simonnorfolk.com/>
<https://www.sitkacenter.org/>
<https://www.slowart.com/>
<https://www.slowmovement.com/>
<https://www.smartmuseum.uchicago.edu/>
<https://www.sonia-aniceto.net/>
<https://www.sonnymond.blogspot.pt/>

<https://www.spandex.com/>
<https://www.spectrum.fba.ul.pt/>
<https://www.spidertag.wordpress.com/>
<https://www.spongbongo.com/>
<https://www.stazione dellarte.it/>
<https://www.stephaniesyjuco.com/cv/>
<https://www.streetartutopia.com/>
<https://www.streetcolor.wordpress.com/>
<https://www.structural-science.net/>
<https://www.studiointernational.com/>
<https://www.subtela.hexagram.ca/>
<https://www.surfacedesign.org/>
<https://www.sustainabilitystore.com/>
<https://www.sustainablecitiescollective.com/>
<https://www.talk2myshirt.com/>
<https://www.tapestry.dk/>
<https://www.tate.org.uk/>
<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/>
<https://www.texere.u-net.dk/>
<https://www.textile-art-revue.fr/>
<https://www.textileartscenter.com/>
<https://www.textileartscenterblog.com/>
<https://www.textile-forum-blog.org/>
<https://www.textilesociety.org/>
<https://www.theartling.tumblr.com/>
<https://www.thehouselondon.tumblr.com/>
<https://www.theiranproject.com/>
<https://www.theworldinstituteofslowness.com/>
<https://www.thewowa.com/>
<https://www.thisistomorrow.info/>
<https://www.tomassaraceno.com/>
<https://www.toms-pauli.ch/>
<https://www.tramedipensiere.wordpress.com/>
<https://www.translocal.org/>
<https://www.trendtabet.com/>
<https://www.ucm.es/>
<https://www.universes-in-univers.de/>
<https://www.urbanland.uli.org/>
<https://www.utsandiego.com/>
<https://www.v3.arkitera.com/>
<https://www.vam.ac.uk/>
<https://www.vanabbemuseum.nl/>
<https://www.ville-geneve.ch/>
<https://www.vimeo.com/tiagopereira/>
<https://www.visitcentrodeportugal.com/>
<https://www.waldeneffect.org/>
<https://www.walkinginmymind.southbankcentre.co.uk/>
<https://www.washingtoncitypaper.com/>
<https://www.weburbanist.com/>
<https://www.we-make-money-not-art.com/>
<https://www.wikiart.org/>
<https://www.wired.com/>
<https://www.woldchanging.com/>
<https://www.wta-online.org/>
<https://www.yarnbombingcoru.blogspot.com/>
<https://www.yonafriedman.nl/>
<https://www.z2ogalleria.it/>
<https://www.zepelin.sk/>
<https://www.zuckerartbooks.com/>

Índice de Imagens

Nº. FIG	DESCRIÇÃO	PAG.
1	Conjunto fractal (sequência incompleta) de Benoit B. Mandelbrot.	27
2	Cristais de gelo. Romanesco Broccoli. Furacão Katrina, 2005. Galáxia Andrómeda.	27
3	<i>O Triunfo da Morte</i> seguido de <i>O Triunfo da Fama</i> e de um seu pormenor, c 1502-4.	39
4	Sapatos/sandália, com cerca de 8000 anos, Sítio arqueológico Fort Rock, 1938.	47
5	Tecido de lã, Idade do Bronze. Encontrado nas minas de sal de Hallstatt (1600-1200 a.C.).	47
6	<i>La Mécanique des Dessous, une Histoire Indiscrète de la Silhouette</i> , Exposição, Paris, 2013.	48
7	Anfora bilingue de Andokides, c. 525 a.C.	50
8	Ellen Harlizius-Klück, Tapeçaria de dupla face ou “sem avesso”, Grécia.	50
9	Tapete Pazyryk, pormenor.	51
10	<i>O Sacrifício de Isaac</i> , séculos IV-V d.C. Fragmento de tapeçaria Copta. Tapeçaria Copta, séculos V ou VI d.C.	52
11	Tapeçaria tecida, fragmento, período Umayyad (661-750), séculos VII-VIII d.C. Irão, Iraque, ou Egito.	53
12	Fragmento têxtil e pormenor, século XIV. Espanha.	53
13	Dalila Gonçalves, <i>Kneaded Memory</i> , 2012. Instalação.	54
14	Planta de localização original dos dois tapetes na mesquita Sheikh Safi al-Din Ardabil.	55
15	Tapeçaria Ardabil, 1539, pormenor.	55
16	Tapete de oração Baloch, segunda metade do século XIX.	56
17	Kilims Baloch.	58
18	Mandala de areia. Subsequente destruição da obra.	61
19	Intervenção coletiva, Tapetes de Areia, 2013 e 2014.	61
20	Yamantaka Mandala, com retratos de imperadores, 1330-1332.	62
21	Tapete Português, finais do século XVI.	64
22	Tapete Português Potemkin, século XVII.	64
23	Pormenores de um Tapete Português.	64
24	Tapete Português, século XVII.	64
25	Tapete Português, século XVII.	64
26	Tapetes de Guerra afegãos.	66
27	Tapete de Guerra com drones. Tapete de Guerra tipo Baloch.	67
28	Tapete de Guerra Mashadi.	67
29	Tapete de Guerra Uzbek.	67
30	Tapete de Guerra afegão.	67
31	Tecedura utilitária com padrão de guerra.	67
32	Tapete Kilim de Prisão, Afeganistão.	67
33	Nazgol Ansarinia, <i>Rhyme & Reason</i> , 2009.	69
34	Nazgol Ansarinia, pormenores de representações figurativas do quotidiano.	69
35	Nazgol Ansarinia, <i>Reflections/Refractions. Enemies Should Know that Syria Will Never Fall – Assad</i> .	69
36	Babak Kazemi, série <i>The Exit of Farhad and Shirin</i> , 2012.	71
37	Farhad Moshiri, <i>Flying Carpet</i> , 2007.	72
38	Políptico têxtil <i>A Dama e o Unicórnio</i> , c. 1490. <i>A Mon Seul Désir</i> , <i>O Olfato e O Paladar</i> .	74
39	<i>A Dama e o Unicórnio</i> , c. 1490. <i>Ouvir, O Ver e O Tato</i> .	74
40	<i>Tapeçaria do Unicórnio</i> , c. 1495-1505.	76
41	<i>Tapeçaria do Unicórnio, O Unicórnio em Cativeiro</i> , c 1495-1505.	77
42	<i>Quipus</i> , 1425 a 1532 d.C. (?). <i>Quipus</i> , pormenor.	79
43	Tecedeira de <i>ikat</i> , Indonésia.	81
44	Rolo de fio <i>ikat</i> .	81
45	Polly Barton, <i>Diablo</i> , 2008 e <i>Holding Firmly on Slippery Ground</i> , 2012.	82
46	Harriet Powers, <i>Bíblia Quilt</i> , 1886 e <i>Quilt Pictorial</i> , 1895-98.	83
47	Adelaide V. Hall. Peça realizada em internamento psiquiátrico, 1918.	84
48	Artur Bispo do Rosário, <i>Manto de Apresentação</i> .	86
49	Artur Bispo do Rosário, <i>Grande veleiro. Vinte e Um Veleiros</i> .	86
50	Artur Bispo do Rosário, Palavras bordadas sobre tecido; estandarte.	87
51	Majid Saeedi, fotorreportagem. Kandahar.	88
52	Colchas militares da guerra da Crimeia.	91
53	Erzen Shkololli, 1998, Bordéus.	91
54	Erzen Shkololli, 1998, Eindoven.	92
55	<i>Frames</i> da série de animação <i>Ema & Gui</i> .	93
56	Pormenor da <i>Tapeçaria de Bayeux</i> .	96
57	<i>Quilt Tristão e Isolda</i> , c. de 1360-1400.	97
58	Tapeçaria (Paisagem), 1776-1778.	104
59	Pormenor da tapeçaria da Real Fábrica de Tapeçarias de Távira.	104
60	João Tavares, <i>Diana</i> , 1948.	112
61	Lourdes Castro, <i>Primavera, Verão, Outono e Inverno</i> , 1992.	116
62	Anni Albers, <i>Wall Hanging</i> , 1926. <i>Development in Rose I</i> , 1952.	119
63	Lenore Tawney, <i>Vespers</i> , 1961. <i>Drawing In Air XV (The Crossing)</i> , 1998; <i>Nuvem Série VI</i> , 1981.	120
64	Enrico Accatino, <i>Grande Diaframma</i> , 1970. <i>Forma com Grande Anel</i> .	121
65	Miriam Schapiro, <i>The Agony in the Garden</i> , 1991. <i>Father and Daughter</i> , 1997. <i>Curtain Call II</i> , 2004.	122

66	Olga de Amaral, Instalação.	124
67	Sheila Hicks, Caderno de Apontamentos. Instalação (pormenor). <i>May I Have This Dance</i> .	125
68	Goshka Macuga, <i>Backdrop. Living room</i> , 2014. <i>Tapestry from Sexuality of Atoms</i> , 2013. Instalação.	126
69	Goshka Macuga, <i>Lost Forty</i> , 2011.	127
70	Goshka Macuga, pormenores.	127
71	Gabriela Albergaria, <i>Couche Sourde II</i> , 2010-2014; <i>Time Scales</i> , 2014; <i>Time Scales-Clay Earth Pigment</i> , 2014.	132
72	Rute Rosas, <i>Pele de Papel</i> , 2011.	133
73	Sónia Aniceto, <i>Jeux de Nuit</i> , 2011.	133
74	Mariana Sales, <i>Corpo Como Tear</i> , 2012.	133
75	Joana Vasconcelos, <i>Gardes</i> , 2012.	137
76	Joana Vasconcelos, <i>Valquíria Dragão</i> , 2013.	137
77	Joana Vasconcelos, <i>Tricônasas</i> , 1990. <i>Valkyrie Octopus</i> , 2015.	137
78	Pedro Valdez Cardoso, <i>Feeding my beast</i> , 2008-2013; <i>No man's land</i> , 2006-2009.	139
79	Pedro Valdez Cardoso, <i>Mapa Mundi</i> , 2011. <i>The World is Flat</i> , 2010.	139
80	Ernesta Dikinytė, <i>Invisible people</i> , 2012.	144
81	Francesca Piñol, <i>Blau</i> , 2012.	144
82	Monika Järg, <i>Home, Sweet Home</i> , 2012.	144
83	Mestre de Minden, <i>Retábulo de altar de S. Bartolomeu</i> , c. 1390; Cartaz da Cruz Vermelha, 1914-1918; Autor incerto, padrão de nós, c. 1490-1500.	157
84	Knit The City, <i>Half Sick of Stitching</i> , 2012.	163
85	Três intervenções com ligação a museus por <i>Yarnbombing</i> .	163
86	<i>Projeto Föhr Reef</i> , 2012.	165
87	Riitta Mänty, 2013.	166
88	Juliana Santa-Cruz Herrera, 2011.	168
89	Juliana Santa-Cruz Herrera, 2011.	168
90	<i>NeoFOFO</i> , 2013.	169
91	Kristina Krömer e Barbara Niklas, <i>Tanque Leopard I</i> , 2013.	170
92	Spidertag, 2009.	171
93	Spidertag, <i>Intervenção Néon nos Alpes</i> , 2013.	171
94	Spidertag, <i>Pale</i> , 2014.	171
95	Spidertag, <i>Snow White Red Walter</i> , 2012.	172
96	Olek, <i>I do not expect to be a mother but I do expect to die alone</i> , 2012. <i>Syntactic Nature</i> , 2012. <i>Donations</i> , 2009.	173
97	Olek, <i>Locomotiva de crochet</i> , 2013.	173
98	Dave Cole, maquete <i>The Knitting Machine; The Knitting Machine</i> .	175
99	Dave Cole, <i>The Money Dress</i> , 2007.	175
100	Dave Cole, <i>Unreal City</i> , 2010.	175
101	Stephanie Syjuco, <i>Counterfeit Crochet Project (Critique of a Political Economy)</i> , 2013.	176
102	Reprodução em <i>crochet</i> dos motivos de <i>Tapetes de Guerra</i> .	176
103	Stephanie Syjuco, <i>Pattern Migration</i> (Padrão de Migração), 2011.	176
104	Yayoi Kusama, <i>Ascension of Polka Dots on Trees</i> , 2013.	178
105	Yayoi Kusama, <i>Violet Obsession</i> , 1994.	179
106	Yayoi Kusama, Cartaz.	179
107	Bandeiras tradicionais mexicanas em papel picado.	179
108	Manuel Amezttoy, <i>Pop Up Paradises</i> , 2012.	179
109	Manuel Amezttoy, <i>El Visitante</i> , 2008-2011.	180
110	Manuel Amezttoy, <i>Pop Up Paradises</i> , 2012.	180
111	<i>Lace Fence</i> , 2011.	181
112	Rudolf Stingel, Palácio Grassi, Veneza, 2013.	182
113	Rudolf Stingel, Palácio Grassi, pormenores.	183
114	Rudolf Stingel, pintura, pormenores.	183
115	Rudolf Stingel, <i>LIVE</i> , Berlim, 2010.	184
116	Igreja de São Julião, paramentos interiores, Veneza.	184
117	<i>Tapete de Pilar</i> , Mongólia.	184
118	Farid Rasulov, <i>Carpet Interior</i> , 2013.	185
119	Nevin Aladag, <i>Pattern Matching (PM-Vermelho)</i> , 2010; <i>Bolas</i> , 2010. <i>Colagens tapeçaria</i> , 2010.	186
120	Federico Uribe, <i>Tapete</i> , 2013. Pormenor.	187
121	Alighiero e Boetti, <i>Mappa</i> , 1971-1972; bordadeiras afegãs; <i>Alternando da Uno a Cento e Vice-Versa</i> , 1977.	188
122	Casulos fluorescentes. Roupas de fibras ótica. Malha ótica. Joana Vasconcelos, <i>Jardim do Éden</i> , 2011.	190
123	Barbara Layne, <i>Vestido Tornado</i> , 2007.	192
124	Lucy McRae, <i>Bubelle Emotion Sensing Dress</i> , 2007.	192
125	Nora Ligorano and Marshall Reese, <i>IAMI - woven data portrait</i> , 2013 e 2009.	193
126	Anna Dumitriu, <i>Lab Coat Flora</i> , 2013.	194
127	Anna Dumitriu, <i>quilt</i> coletivo.	194
128	Anna Dumitriu, <i>Bed and Chair Flora</i> , 2005. Trabalho em progresso. Pormenor.	195
129	Anna Dumitriu, <i>Infective Textiles</i> .	196
130	Aaron Sherwood, <i>Firewall</i> . Pormenor.	197
131	Phillip Stearns, <i>Glitch Blanket</i> , 2013.	198
132	Astrid Krogh, <i>Tapeçarias de Luz</i> , 2011. <i>IKAT II</i> , 2011.	198
133	Joana Vasconcelos, <i>Cacilheiro Trafaria</i> , 2013.	199
134	Joana Vasconcelos, <i>Cacilheiro Trafaria</i> , 2013.	200
135	Conrad Shawcross, <i>The Nervous Systems</i> , 2011.	202

136	Conrad Shawcross, <i>The Nervous Systems (Inverted)</i> , 2011	202
137	Conrad Shawcross, <i>The Nervous System</i> , pormenor.	202
138	Louise Bourgeois, <i>Heart</i> , 2004.	203
139	Conrad Shawcross, <i>Hyperbolic Swarf Drawings</i> , 2011.	204
140	Anne Percoco, <i>Indra's Cloud</i> , 2008.	206
141	Anne Percoco, <i>The life instinct</i> , 2012.	206
142	Anne Percoco, intervenção em <i>site-specific</i> .	207
143	Simon Denny, <i>Secret Power</i> , 2015.	209
144	Louise Bourgeois, <i>Maman</i> , 1999. <i>Maman</i> , 1999. Pormenor. <i>Spider</i> , 1999.	214
145	Louise Bourgeois, <i>Sem título</i> , 2006.	214
146	Louise Bourgeois, <i>Gaga's Jealous</i> , 1978. <i>La Bête</i> , 2005. <i>Janus Fleuri</i> , 1968.	217
147	Louise Bourgeois, <i>Temper Tantrum</i> , 2000.	218
148	Tracey Emin, <i>My Bed</i> , 1998.	219
149	Ghada Amer, <i>Shahrazad</i> , 2009. <i>Dreaming of Felipe</i> , 2010.	219
150	Louise Bourgeois, <i>Couple I</i> , 1996. <i>Couple</i> , 1996. <i>O Casal</i> , 2003.	219
151	Louise Bourgeois, <i>São Sebastião</i> , 2002.	220
152	Louise Bourgeois, <i>Mulher Faca</i> , 2002.	220
153	Louise Bourgeois, <i>sem título (Head)</i> , 2002.	222
154	Louise Bourgeois, fotografia com cabeça, 2009.	222
155	Louise Bourgeois, <i>Femme Maison</i> , 2001.	223
156	Louise Bourgeois, <i>Endless Pursuit</i> , 2000.	223
157	Johann Daniel Mylius, <i>Philosophia Reformata</i> (gravuras).	224
158	Heinrich Jamstheiler, <i>Viatorum Spagyricum</i> , 1625, (emblema alquímico).	224
159	Louise Bourgeois, <i>sem título</i> , 1996. <i>Seven in Bed</i> , 2001.	224
160	Louise Bourgeois, <i>Ode à l'Oubli</i> , 2002.	228
161	Louise Bourgeois, <i>Ode à l'Oubli</i> , 2002.	228
162	Louise Bourgeois, <i>Ode à l'Oubli</i> , 1/34, 2004.	228
163	O rio Bièvre 1920. Rio Bièvre em Paris, 1942. Rio Bièvre em 2013.	229
164	Louise Bourgeois, <i>Ode à la Bièvre</i> , duas páginas, 2002.	229
165	Louise Bourgeois, <i>Cell I</i> , 1994.	230
166	Retrato fotográfico de Louise Bourgeois.	230
167	Louise Bourgeois, <i>Spider</i> , 1997. <i>Cela (A Última Subida)</i> , 2008.	231
168	Maria Lai, <i>Livro</i> , s/d.	233
169	Maria Lai, <i>Livro</i> , s/d.	233
170	Maria Lai, <i>Livro</i> , s/d.	233
171	Maria Lai, <i>Le magie di Maria Pietra</i> , 1983. Livro, pano e linha sobre papel com spray.	234
172	Maria Lai, Projeto de <i>Legarsi alla Montagna</i> , 1981.	236
173	Maria Lai, <i>Il Nastro Celeste</i> , 2010.	236
174	Maria Lai, <i>Legarsi alla Montagna</i> , documentos, 1981.	236
175	Ana Vieira, <i>Constelação Peixes</i> , 1995.	237
176	Retrato fotográfico de Maria Lai.	239
177	Magdalena Abakanowicz, <i>Traje preto</i> , 1969.	241
178	Magdalena Abakanowicz, <i>Abakan RED</i> , 1969.	241
179	Magdalena Abakanowicz em oficina.	242
180	Magdalena Abakanowicz, <i>Bois-Le-Duc</i> , 1970-1971.	242
181	Magdalena Abakanowicz, <i>Embriologia</i> , 1978-1980; pormenor.	242
182	Kyoko Kumai, <i>Time</i> , 2001.	242
183	Magdalena Abakanowicz, <i>Cabeças</i> , 1987. <i>Ciclo Fly</i> , 1999. <i>Ciclo de Rostos que Não São Retratos</i> , 2004-2005.	244
184	Magdalena Abakanowicz, <i>Back</i> , 1976. <i>Figuras Sentadas</i> , 1974-1979.	244
185	Magdalena Abakanowicz, <i>L'Homme qui Marche</i> , 1998-1999.	244
186	Magdalena Abakanowicz, <i>A Corte do Rei Artur</i> , 2008.	245
187	Alberto Burri, <i>Grande Cretto di Gibellina</i> , 1985-1989.	246
188	Alberto Burri, <i>Sacchi</i> , 1952-1955.	246
189	Magdalena Abakanowicz, <i>Ágora</i> , oficina, 2006.	248
190	Magdalena Abakanowicz, <i>Ágora</i> , 2006.	248
191	Magdalena Abakanowicz, <i>Arboreal Architecture</i> , projeto, 1991.	249
192	Magdalena Abakanowicz, <i>Fish</i> , 1998.	249
193	Retrato fotográfico de Magdalena Abakanowicz.	250
194	Christo & Jeanne-Claude, <i>Surface d'Emballage</i> , 1959.	251
195	Christo & Jeanne-Claude, <i>Wrapped Coast</i> , 1968-1969.	251
196	Christo & Jeanne-Claude, <i>Packed Fountain</i> , 1968.	253
197	Christo & Jeanne-Claude, projeto <i>Wrapped Trees</i> , 1997.	253
198	Christo & Jeanne-Claude, <i>Wrapped Trees</i> , 1997-1998.	253
199	Aranhas em fuga das águas, no Paquistão e no Brasil.	254
200	Métodos de proteção de árvores jovens no inverno.	254
201	Christo & Jeanne-Claude, <i>Wrapped Stairway</i> (projeto), 1970.	255
202	Christo & Jeanne-Claude, <i>Wrapped Reichstag</i> , 1971-1995.	256
203	Christo & Jeanne-Claude, <i>5,600 Cubicmeter Package</i> , 1967-1968. <i>Big Air Package</i> , 2010-2013.	256
204	Christo & Jeanne-Claude, <i>Packed Trees</i> , 1968; <i>Air Package</i> , 1968.	256
205	Christo & Jeanne-Claude, <i>Over the River</i> , projeto rio Arcansas, 2010 e 2013.	258
206	Christo & Jeanne-Claude, <i>Wedding Dress</i> , 1967.	259

207	Christo & Jeanne-Claude, <i>Surrounded Islands</i> , 1980-83.	260
208	Lago Iseo e a pequena cidade de Sulzano.	260
209	Christo, <i>The Floating Piers</i> , dois desenhos do projeto para o Lago Iseo, Itália (2016), 2014.	260
210	Christo & Jeanne-Claude, <i>The Umbrellas</i> , 1987.	262
211	Christo e Jeanne Claude, 1961.	263
212	Retrato de Christo e de Jeanne-Claude.	265
213	Ana Vieira, <i>Toucadour</i> , 1973. <i>Figura à Janela</i> , 1973. <i>Jardim</i> , 1974. <i>Gaiola</i> , 1974.	267
214	Ana Vieira, <i>Ambiente – Sala de Jantar</i> , 1971. <i>Ambiente</i> , 1972. <i>Ambiente</i> , 1972.	268
215	Ana Vieira, <i>Unicórnio</i> , 1970. Maqueta.	269
216	Ana Vieira, <i>Mesa-Paisagem</i> , 1973. <i>Le Déjeuner sur L'Herbe</i> 77, 1977.	270
217	Lourdes Castro, <i>Sombra deitada</i> , 1969. <i>Sombra sentada</i> , 1969. <i>Teatro de sombras</i> , 1976.	271
218	Ana Vieira, <i>Inquietação</i> , 2014.	273
219	Ana Vieira, <i>Pronomes</i> , 2001.	273
220	Christian Boltanski, <i>Danse Macabre</i> , 2012.	274
221	Retrato fotográfico de Ana Vieira.	275
222	<i>Atelier</i> de El Anatsui, 2012.	277
223	El Anatsui, <i>Transit</i> , 2002. <i>Motley Crowd</i> , 2010.	277
224	El Anatsui, <i>Timespace</i> , 2014; pormenor, <i>Strained Roots</i> , 2014.	281
225	Parede pintada, povo Igbo, Nigéria, pano tecido e tear Kente, Gana.	282
226	El Anatsui, <i>Earth's Skin</i> , 2007. <i>Duvor (communal cloth)</i> , 2007.	282
227	El Anatsui, <i>Bleeding Takari II</i> , 2007. <i>Womb of Time</i> , 2014.	284
228	El Anatsui, <i>Gawu</i> , 2003; <i>Drainpipe</i> , 2010.	284
229	El Anatsui, <i>Broken Bridge II</i> , 2012-2013. <i>Broken Bridge</i> , 2012.	284
230	El Anatsui, Venice Biennale, 2007. Pormenor. <i>TSIATSIA - Searching for Connection</i> , 2013.	284
231	Retrato fotográfico de El Anatsui.	284
232	El Anatsui, <i>Gravity and Grace</i> , 2010. <i>Gravity and Grace</i> , 2010.	285
233	El Anatsui, <i>Strained Roots</i> , 2014. <i>New world map</i> , 2010.	285
234	Kaarina Kaikkonen, <i>We are in the same boat</i> , 2009.	288
235	Kaarina Kaikkonen, <i>Towards Flowing Water</i> , 2006.	288
236	Karina Kaikkonen, <i>Did I Reach The Harbour</i> , 1998. <i>I Try to Fly</i> , 2012.	290
237	Kaarina Kaikkonen, <i>I Would Have Wanted to Blossom Out</i> , 2011. <i>But The Greatest of These is Love</i> , 2011. <i>I Feel a Bird in Me</i> , 2012.	290
238	Kaarina Kaikkonen, <i>And Was I Able To Fly</i> , 1997.	291
239	Kaarina Kaikkonen, <i>Evening Butterfly</i> , 2014.	291
240	Kaarina Kaikkonen, <i>Way</i> , 2000. <i>Huelgas</i> .	292
241	Kaarina Kaikkonen, <i>Huelgas y Diálogos</i> , 2013. <i>Huelgas y Diálogos</i> , 2013.	293
242	Kaarina Kaikkonen, <i>Towards Tomorrow</i> , 2012.	293
243	Kaarina Kaikkonen, <i>Partida</i> , 2003.	293
244	Kaarina Kaikkonen, <i>Are We Still Afloat?</i> , 2013. <i>Are We Still Afloat?</i> , 2012. <i>Touching the sky</i> , 2012.	294
245	Michelangelo Pistoletto, <i>Venus of the Rags</i> , 1967.	295
246	Christian Boltanski, <i>No Man's Land</i> , 2010.	295
247	Kaarina Kaikkonen, <i>Me and Others</i> , 2012. <i>And it Was Empty</i> , 1998.	296
248	Kaarina Kaikkonen, <i>The Gate</i> , 2011. <i>The Time Passing</i> , 2013. <i>The Spirit of Truth</i> , 2014.	297
249	Kaarina Kaikkonen, <i>Shadow</i> , 1999.	297
250	Kaarina Kaikkonen, instalação <i>Site-specific</i> , Icastia Price, 2013.	298
251	Retrato fotográfico de Kaarina Kaikkonen.	300
252	Do Ho Suh, <i>Reflection</i> , 2004.	300
253	Do Ho Suh, <i>Staircase V</i> , 2008.	301
254	Do Ho Suh, <i>The Perfect Home II</i> , 2003.	301
255	Do Ho Suh, <i>Home Within Home</i> , 2012. <i>Home Within Home Within Home Within Home Within Home</i> , 2014.	301
256	Do Ho Suh, <i>Bridging Home - 2</i> , 2012, projeto e instalação.	302
257	Do Ho Suh, <i>My Homes</i> , 2010. Desenho e instalação.	302
258	Do Ho Suh, <i>Paratrooper</i> , 2012, (instalação e desenhos).	304
259	Do Ho Suh, <i>My Selves</i> , 2014.	304
260	Suh Se-ok, obras a tinta sobre papel.	306
261	Suh Se-ok, obras a tinta sobre papel.	306
262	Suh Se-ok, <i>People</i> e instalação.	306
263	Do Ho Suh, <i>Screen</i> (Ecrã), 2005.	307
264	Do Ho Suh, <i>High School Uni-Form</i> , 1997.	307
265	Do Ho Suh, <i>Who am We?</i> , 1996-2000.	309
266	Do Ho Suh, <i>Karma I</i> , 2003.	309
267	Do Ho Suh, <i>The screen</i> , 2007.	309
268	Do Ho Suh, <i>Floor</i> , 1997-2000.	310
269	Do Ho Suh, <i>Public Figures</i> , 2001.	310
270	Antony Gormley, <i>A Field for the British Isles</i> (1993), 2004, 2002-2003, 2003-2004.	311
271	Do Ho Suh, <i>Cause & Effect</i> , 2007.	312
272	Do Ho Suh, <i>Karma II</i> , 2008.	313
273	Retrato fotográfico de Do Ho Suh.	313
274	Janet Echelman, <i>Wide Hips</i> , 1987.	315
275	Janet Echelman, <i>Wide Hips</i> , 1987.	316
276	Janet Echelman, <i>Eye of the Storm</i> , 1998.	316

277	Janet Echelman, <i>I.26</i> , 2011.	316
278	Janet Echelman, <i>I.26</i> , 2012-13.	319
279	Janet Echelman, <i>The Space Between Us</i> , 2013.	319
280	Janet Echelman, <i>Skies Painted with Unnumbered Sparks</i> , 2014.	319
281	Janet Echelman, <i>Skies Painted with Unnumbered Sparks</i> , 2014.	321
282	Janet Echelman, <i>Skies Painted with Unnumbered Sparks</i> , 2014.	322
283	Janet Echelman, cenografia, <i>A. Memory</i> , 23 de maio de 2014.	323
284	Retrato fotográfico de Janet Echelman.	324
285	Alexandra Bircken, <i>Ship</i> , 2007. <i>Drape</i> , 2007. <i>Cagey</i> , 2010.	325
286	Alexandra Bircken, <i>Chariot</i> , 2012. <i>Stonewear</i> , 2012.	326
287	Alexandra Bircken, <i>Runner in the woods</i> , 2011. <i>Birchfield</i> , 2011. <i>Lapses</i> , 2010.	327
288	Retrato de Alexandra Bircken para a exposição e <i>performance Blondie</i> .	328
289	Alexandra Bircken, <i>Blondie</i> , 2009.	328
290	Alexandra Bircken, <i>Snoopy</i> , 2014; <i>Furygan</i> , 2014. Exposição <i>Escalation</i> ; <i>Strom</i> , 2013.	329
291	Alexandra Bircken, <i>Deflated Bodies</i> , 2014.	330
292	Alexandra Bircken, Instalação, 2011; <i>Receptor</i> , 2009.	331
293	Retrato fotográfico de Alexandra Bircken.	331
294	Chiharu Shiota, <i>Unconscious Anxiety</i> , 2009.	333
295	Chiharu Shiota, <i>In Silence</i> , (2008) 2011.	333
296	Chiharu Shiota, <i>Memory of Skin</i> , 2001. <i>Memory of Skin</i> , 2011.	334
297	Chiharu Shiota, <i>State of Being (children's dress)</i> , 2012, (<i>Chair</i>), 2011, (<i>1820 edition Goethe books</i>), 2012.	335
298	Antony Gormley, <i>Another Singularity</i> , 2008-2009.	336
299	Chiharu Shiota, cenografia para <i>Tristan and Isolde</i> , 2014.	338
300	Chiharu Shiota, <i>Accumulation</i> , 1994.	338
301	Chiharu Shiota, <i>Oedipus Rex</i> , 2010.	338
302	Chiharu Shiota, cenografia de <i>Matsukaze - Dialogue in Limbo</i> , 2011.	338
303	Chiharu Shiota, <i>Shiota's Try and Go Home</i> , 1998.	339
304	Chiharu Shiota, <i>In the Bathroom</i> , 2002.	339
305	Chiharu Shiota, <i>Performance</i> , 2001.	339
306	Chiharu Shiota, Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilha, 2004.	341
307	Chiharu Shiota, Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilha, 2004.	341
308	Chiharu Shiota, <i>Stairway</i> , 2012.	341
309	Chiharu Shiota, <i>Dialogue from DNA</i> , 2004; <i>Over the Continents</i> , 2008; <i>Trace of Life</i> , 2008.	342
310	Retrato fotográfico de Chiharu Shiota.	342
311	Chiharu Shiota, <i>Letters of the Thanks</i> , 2013.	343
312	Chiharu Shiota, <i>The Key in the Hand</i> , 2015.	343
313	Tomás Saraceno, <i>In Orbit</i> , 2013.	346
314	Tomás Saraceno, <i>Flying Garden</i> , 2005.	247
315	Tomás Saraceno, <i>On Space Time Foam</i> , 2012-2013.	247
316	Tomás Saraceno, <i>On Clouds, Air-Port city</i> , 2009.	348
317	Tomás Saraceno, <i>Cosmic Jive: The Spider Sessions</i> , 2014. <i>Cosmic Jive: The Spider Sessions</i> , 2014.	348
318	Tomás Saraceno, <i>14 Bilions</i> , 2010; <i>Galaxy Forming along Filaments like Droplets along the Strands of a Spider's Web</i> , 2009.	349
319	Antony Gormley, <i>Horizon Field Hamburg</i> , 2012.	352
320	Retrato fotográfico de Tomás Saraceno.	353
321	Tomás Saraceno, <i>Cloud Cities</i> , 2011.	354
322	Tomás Saraceno, <i>Poetic Cosmos of the Breath</i> , 2007.	355
323	<i>Museu aerosolar</i> , Sharjah Biennale, Sharjah, Emirados Árabes Unidos, 2007; Medellin, Colômbia, 2007; Rapperswil, Suíça, 2008.	356
324	Ninho de ave realizado com fibras industriais.	368

Dora Iva Outerele Forja Rita

Lisboa, dezembro de 2015